ELOY FARIÑA NUÑEZ

CONCEPTOS ESTÉTICOS

MITOS GUARANÍES

BUENOS AIRES



OBRAS DEL AUTOR

Las vértebras de Pan

El estanco del tabaco

Cármenes

El Jardin del Silencio

PROXIMAMENTE

La Musa Tácita



LEY DE EVOLUCION CÍCLICA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS



I

La historia de los conceptos estéticos del artista es tan interesante y docente como la historia de las ideas estéticas de la humanidad. La evolución que, en el curso de la vida del artista, experimentan aquéllos, desde sus orígenes hasta su postrera transformación y su florecimiento plenario, es más o menos análoga, en todo su proceso cambiante, a las transiciones de éstas últimas. También en la esfera del arte, la vida intelectual remeda y compendia, como en la brevedad de un símbolo, la existencia toda de la especie.

La historia de las ideas estéticas del artista es susceptible de ser dividida, desde un punto de vista general, en tres períodos, ciclos o estilos: el primero es el período que calificaremos de la reminiscencia; el segundo, es el ciclo del arte por el arte, de la creación puramente formal, y el tercero, el estilo del arte humano y vital. Históricamente, llamaríamos al primer ciclo,



romano; al segundo, bizantino, y al tercero, el período del Renacimiento. Tales son, comúnmente, los distintos grados o estadios de la evolución tricíclica de las nociones estéticas, desde su génesis hasta su último desarrollo, en el alma, la sensibilidad y la obra del artista.

¿Cómo nacen las ideas estéticas? Antes de llegar a serlo por interno devenir o químico precipitado, fueron sentimientos. Los sentimientos se forman antes que los conceptos. En la inteligencia no hay nada que no haya existido primero en los sentidos. Las ideas se forman inconscientemente — para el agente, al menos — con los primeros sentimientos que experimentamos en la infancia. Nuestras primeras sensaciones y emociones tienen capitalísima importancia en la formación ulterior de nuestro sentimiento artístico. De ahí la conveniencia de educar al niño en una atmósfera apropiada. Goethe había observado en sí mismo esta verdad pedagógica, cuando atribuía su talento maduro de dramaturgo a la habilidad pueril adquirida en el manejo de los títeres de un teatro liliputiense de marionetas. En el medio ambiente en que nuestra sensibilidad se impresiona y educa, recibiendo las excitaciones del paisaje, del cielo, de las aves, de las ceremonias religiosas y civiles, de la primer amada, de la sociedad en que vivimos, de la aldea o la ciudad en que moramos, se elabora la levadura que ha de engendrar más tarde el sentimiento pleno de la belleza. Estas impresiones, infantiles, adolescentes o mozas, dejan huellas tan indelebles en nuestro espíritu, abierto como un espejo a las imágenes del mundo y las escenas de



la naturaleza, que se fijan en la memoria con caracteres imperecederos. El vago despertar de la adolescencia al sentimiento, igualmente vago, del amor, influye con no menor intensidad en la formación o cristalización sensitiva del amor a la belleza. El estado de amor es el estado, no diré poético, sino romántico por excelencia, de la inquietud dulce, de la turbación dichosa, de la tristeza sin causa. Cuando nuestro corazón palpita por primera vez, descubrimos de súbito dos mundos: el interior, donde nuestra alma goza o padece, y el exterior, que se abre a la contemplación de nuestra mirada atónita, vestido con la hermosura, imaginaria o verdadera, más ficticia que real, del objeto amado. Sólo más tarde la realidad interna y el mundo exterior se disocian. No es raro que el primer idilio tenga un desenlace melancólico, y cuando tal cosa sucede, el dolor, el primer dolor humano del amor adolescente engañado, se enseñorea de nuestra vida. El ser que sufre, experimenta la necesidad de comunicar su sufrimiento, de expresar su angustia en alguna forma para emanciparse de ella por medio de lo que llamaban los griegos *katharsis*. (En otro oportunidad, desarrollaremos ampliamente el concepto aristotélico de la *katharsis*, tema capital en la historia de la tragedia, de la religión y de la filosofía griegas). El sentimental, que no se precipita en la desesperación y hasta el suicidio a esa edad, tiende las manos suplicantes hacia la belleza. Y la belleza consoladora — el arte es, sobre todas las cosas, un consuelo metafísico — viene por la vía secreta del corazón, del mis-



mente un poeta. El que no lo es, carece de la capacidad poética o demiúrgica de la creación.

Bajo el influjo de los maestros favoritos, que son aquellos que tienen nuestra misma ecuación temperamental o idéntico concepto de la belleza, el principiante ensaya sus primeros vuelos, sin ir ni remontar muy lejos, por temor de apartarse de su arquetipo, como el esquife de la orilla del mar. La producción fluye espontánea, abundante, fácil. Es sorprendente la facilidad del ensayista, que realiza las primeras tentativas como un torrente sin freno, seducido más bien por el encanto sirenaico de la palabra, por la melodía de la forma, que por la originalidad del concepto. Vocablos altisonantes y raros, amalgamas incoherentes y extrañas, teorías de adjetivos que forman un largo cortejo a un solitario y como extraviado sustantivo, desequilibrio de partes, carencia de medida, idealización de las pasiones y los caracteres humanos, visión melíflua de la naturaleza, son los rasgos precursores de la personalidad no formada todavía, del estilo que vendrá más tarde en el segundo o el tercer período.

Aunque la producción brota fácil y espontánea, éste es el ciclo de la reminiscencia, el período del recuerdo. Lo que se crea, sin ser necesariamente ajeno, no es nuestro. Es de una personalidad adventicia, de un ser postizo adherido a nuestro propio ser. La personalidad propia dormita ahogada en las entrañas de nuestro yo. No vivimos nuestra propia vida, sino que recordamos. Como las ideas surgen en la reminiscencia de que habla Platón, así nacen las imágenes, los giros, los vocablos. La originalidad está distante. No



comprendemos la sencillez, no podemos escribir sencillamente, porque el léxico nos domina y el instrumento se escapa de nuestras manos inhábiles. Todo resulta amanerado, torturado, trabajado. La palabra tropieza y claudica a cada paso en nuestro oscuro y difuso diseño de expresión. Florece con floración monstruosa el adjetivo, que no es todavía epíteto. Es el período de la tropical literatura de floripón, de que habla Groussac. No alcanzamos a ver aún la fuerza sustancial del nombre, ni la potencia creadora del verbo. Domina la imaginación, la imaginación adjetiva.

A pesar de nuestra falta de estilo, uno que otro rasgo aislado, que la crítica percibe miopemente, contiene el germen de nuestro estilo definitivo. Como todo tiende en la naturaleza hacia la individualidad, hasta el extremo de que no hay una hoja enteramente igual a otra, del propio modo, en el mundo del arte, todo se encamina hacia la personalidad. Deliberada o inconscientemente, hallamos nuestra singular, única e inconfundible fisonomía, de acuerdo con la norma filosófica del *principium individuationis*. Y es que cada cual piensa, razona y siente de distinto modo que los otros. Cada criatura humana trae, desde su arcano origen, en la estructura del óvulo o la morfología del protoplasma, una arquitectura mental, dialéctica y emotiva propia, de suerte que podríamos definir el estilo, diciendo que es la expresión del temperamento del artista.

En este primer ciclo o período de la producción literaria, nuestro propio juicio nos inspira desconfianza. Un consejo sincero y desinteresado puede iluminar



nuestra vocación e infundirnos aliento. (No olvidaré nunca la frase de estímulo con que, en las horas de sacrificio y de prueba, me sostuvo un compañero de tareas, el periodista español, don José F. Nuñell, amigo de Manuel de Rezával y colaborador de "La Prensa", a cuya memoria debo un recuerdo eterno. No quiero recordar, porque no me parece de buen gusto, las circunstancias precisas en que me llegó esta gran palabra de voluntad y de consuelo. Pero ha de serme permitido advertir a los que se inician en la carrera artística que es menester sufrir por la belleza para amarla plenamente. Así como el amor se acendra, purifica y ennoblece en el seno del dolor, así también este santo y gran amor a la belleza se fortifica y hermosea a través del sufrimiento. Si no hemos clamado sollozando por la verdad, por la justicia, por la belleza, nada sabemos aún de lo que significan esas palabras. ¿Palabras digo? No son meros vocablos; son excelsos sentimientos humanos, son grandes pasiones que explican la razón de ser de nuestra vida, del nacimiento del hombre y de la creación del mundo).

Como no siempre el medio que nos rodea, favorece el desarrollo de nuestra verdadera vocación, no siendo raro el caso del artista que se ve contrariado en sus inclinaciones por la incomprensión de los suyos, la atmósfera adversa es el ambiente más propicio a la fortificación del sentimiento estético, cuando éste ha echado ya raíces en nuestra vida.

Si bien el período de la reminiscencia carece de significación, desde el punto de vista de la creación original, bajo otro aspecto la tiene, y grande, por



cierto. Refiérome a la acumulación de ideas, teorías y conocimientos, que se suman al tesoro de imágenes, emociones y sensaciones adquiridas en la niñez y la adolescencia. Vamos formando paulatinamente nuestra cultura, que nos ayudará a descubrir la tendencia de nuestro espíritu en los vastos dominios del arte literario. Educamos la mente, el gusto, la sensibilidad. El conocimiento de la antigüedad clásica, en especial de la civilización grecolatina, del magno arte helénico, nos pone en íntimo contacto con los principios fundamentales y las eternas fuentes de la belleza. La historia de los modos de expresión de nuestra lengua, de las escuelas literarias, del estilo de cada escritor, nos es sumamente útil. Insensiblemente vase formando nuestro lenguaje propio. No es menester aprender de memoria todas las voces del diccionario para dominar la palabra y poseer medianamente nuestro idioma. Tampoco es necesario un gran léxico para escribir con elegancia, propiedad y corrección. Basta un caudal abundante de términos modernos, arcaicos remozados, nuevos o inventados. Para inventar vocablos, el griego y el latín han de ser las fuentes auxiliares. No hemos de temer incurrir en latinismos. Podemos restaurar el sentido etimológico de las palabras adulteradas.

Por extensa y profunda que fuere nuestra cultura estética y por bien que manejemos el idioma, de nada nos valdrían semejantes primores, sin la posesión del buen gusto, que puede ser definido como una distinción de sensibilidad, una elegancia de pensamiento y una selección de expresión. Es preciso huir de la vul-



garidad, pero sin caer en la rareza bárbara y la extravagancia pueril.

El conocimiento, aunque sea sumario, de las ciencias y, en especial, de los principios de las demás artes, contribuye poderosamente a la formación del escritor. Entre las artes, la pintura pule nuestro sentimiento cromático; la escultura nos enseña la belleza lineal y la riqueza expresiva del cuerpo humano en sus diversas actitudes y estados; la música afina la sensibilidad y la percepción de la armonía. La filosofía es igualmente necesaria por su íntimo ligamen con el arte. En fin, el artista debe repetir a cada instante la frase del esclavo de la comedia de Terencio: "Homo sum", y todo lo humano, sin excluir, claro está, lo sobrehumano, ha de interesarle, no frívola, sino profundamente.

No huiremos de la erudición sólida y honda, pero la disimularemos discretamente. La erudición excesiva propende a degenerar en pedantería, en poligrafía gárrula, y a matar la espontaneidad, encerrándonos para siempre en el ciclo de la reminiscencia. El erudito constantemente recuerda, cita como la mujer sabia de Moliere y habla por boca ajena.

La noción de las reglas literarias no es superflua, con la condición de perderlas de vista en el instante de la creación artística, o de no tenerlas en cuenta sino para quebrantarlas. La retórica es la legislación inerte de una realidad viviente, que escapa a los preceptos y las fórmulas. Nada hay más grande que la libertad del artista, entregándose a la espontaneidad de la creación, dijo Wagner, a propósito de *Tritán e Iseo*. El pensamiento del gran músico, que gustaba de teorizar



acerca de su arte, es digno de ser elevado a la categoría de un principio estético inviolable.

Es preciso entregarnos libremente al calor de la inspiración, regulada por la reflexión, controlada por la cultura. No se crea que la inspiración es una figura retórica o una frase poética. La inspiración es un fenómeno cerebral que todos los artistas conocen. La función hace el órgano, el trabajo crea la inspiración. Ciertas zonas cerebrales, sin duda las circunvoluciones correspondientes a la potestad creadora, como tenemos órganos para la reproducción de la especie, se afiebran y cooperan a la producción de un modo que llamamos inconsciente, sin que lo sea realmente. Se advertirá que en esos instantes el cerebro parece aumentar de volumen; se nota también que la temperatura de la cabeza no es igual a la del resto del cuerpo; las ideas y las imágenes fluyen como si uno fuera el médium de una inteligencia superior; pero nos fatigamos bien pronto y dejamos el trabajo para horas más serenas y menos febriles. Las personas que nos rodean y nos sorprenden en esos momentos, notan que el mundo exterior ha desaparecido para nosotros y que nuestra mirada despide un brillo que no es la luz habitual. Es lo que se llamaba la locura sagrada, el frenesí apolíneo. Es el mismo espectáculo que habría podido contemplarse en el santuario de Delfos, viendo a la sacerdotisa de Apolo retorcerse como poseída por el numen.

Mas, entre tanto, sobreviene el segundo ciclo, el período del arte por el arte, de la creación puramente formal, que corresponde históricamente al estilo bizantino. A este ciclo aludía Paul Verlaine, cuando de-



cía: "Y el resto es literatura". Sí, pura, vaga y amena literatura, mera hojarasca verbal con escaso contenido interior. Nuestro concepto del mundo es una visión exclusivamente literaria. Vemos la vida a través de un prisma artístico, que no refleja integral, sino fragmentaria e irrealmente la multiforme realidad humana. Somos más originales y personales que en el primer ciclo, pero no vivimos todavía nuestra propia vida. ¡Qué difícil es vivir nuestra vida propia! Nos enamora la actitud mental de este filósofo, el gesto sentimental de aquel poeta, la norma de una escuela literaria cualquiera. Concedemos preponderancia a la forma sobre el concepto, a la melodía sobre la armonía, a la consonancia sobre la disonancia. Moramos en un churrigueresco universo literario, que nunca tuvo presente. Somos exquisitos estetas, refinados orfebres. La frase bella, la expresión musical, constituye nuestra dicha. No echamos de ver que la literatura por la literatura carece de sentido. No advertimos la falsedad del principio que asigna como finalidad del arte el arte mismo. Estamos lejos de comprender el arte por la emoción humana de la belleza.

Este es el clásico período en que, como una reacción contra la influencia de los artistas que hemos tomado como dechados, pretendemos descubrir nuevos mundos o nuevos conceptos desconocidos de todos nuestros antecesores. Hablamos enfáticamente de un arte nuevo, no sin enterrar a los que, antes de nuestra aparición, ni lo presintieron siquiera. Miramos con desdén a clásicos, románticos y modernos, calificándolos de primitivos y pasados de moda. Naturalmente, nues-



tros hallazgos suelen consistir en descubrimientos de continentes antiguos, de Indias orientales .

El tormento de la perfección formal, que nos invade en este período, resulta fecundo para el dominio de la expresión y la formación del estilo. El cultivo de la forma por la forma nos conduce insensiblemente a fijar la atención en el fondo, el pensamiento. Y principia la lucha entre las ideas y las formas, pugna dramática que no termina nunca, renovándose sin cesar y con mayor ímpetu en el tercer y último ciclo.

Las obras producidas en el segundo período pueden llegar a adquirir fama momentánea y hasta duradera, pero no perenne. Indiscutiblemente, las creaciones nacidas en este ciclo encantan a los que ven en el arte nada más que un simple juego de palabras, imágenes y conceptos. Pero como los sentimientos, los caracteres y los pensamientos no son verdaderos o son artificiosos, las producciones brillantes de este período no dejan impresiones imperecederas, en definitiva. Todos los escritores han producido obras interesantes en este segundo ciclo.

En el tercer ciclo o período, que hemos llamado del Renacimiento, surge el arte humano, el arte universal, el arte por excelencia. Cuando la vida ya no nos tiene reservado ningún secreto y hemos leído todos los libros como el poeta francés, se alza la belleza ante nuestra mirada, sutilizada por la cultura, la experiencia y la sazón del entendimiento. Como Afrodita, brota de la espuma que queda en la playa, cuando se retiran las olas dulces o amargas, cristalinas o turbias de la vida. Nuestra personalidad adquiere un molde definitivo.



Poseemos un estilo propio, un modo peculiar de expresar nuestro pensamiento, una manera particular de ver las cosas. La facilidad de producción de los ciclos anteriores ha desaparecido. Como pensamos y sentimos con intensidad mayor, la creación se hace penosa, con efusión de sangre. Nuestra conciencia crítica más aguda señala la imperfección de nuestra obra. Al lado de un dios interior, que nos aplaude en secreto, hay un abogado del diablo que no perdona el menor desfallecimiento. Comprendemos ahora que el triunfo supremo del arte consiste en suscitar una emoción de vida y de humanidad. Comprendemos asimismo que se llega a esa emoción o estremecimiento vital por la vía de la sencillez. Pero la sencillez es la conquista más ardua, la cumbre más alta. Para alcanzarla hay que caminar mucho todavía. Muchas veces nos fatigamos en el curso de la marcha y sólo llegamos al pie de la montaña.

Junto al penoso esfuerzo de la creación, experimentamos, a título de récompensa, el placer noble y puro de la producción, que es, indudablemente, el más grande de los placeres del espíritu. ¿Qué satisfacción fisiologíca comparable al deleite del artista, que ve surgir del fondo de sí mismo un mundo semejante al universo creado? Cuando llega el aplauso, no vale lo que el contento de la creación, y cuando viene la gloria, llega demasiado tarde.

En este tercer ciclo, que es el período de la madurez y la plenitud, la lectura de nuestras producciones anteriores ofrece un particular interés. Vemos en ellas cómo los gérmenes y núcleos de nuestra personalidad



se insinúan, crecen y se desarrollan dentro de una unidad espiritual, de una solidaridad constante, que no habíamos advertido. Vemos igualmente cómo se repiten los motivos, reaparecen los giros, asoman los temas, se encadenan las frases y ocurren frecuentes reminiscencias. Estos son los rasgos externos de nuestra fisonomía, de nuestra constitución mental. En todas las artes acaece idéntico fenómeno. En Beethoven, por ejemplo, el tema de la Quinta Sinfonía está en obras anteriores. Cuando nuestra personalidad surge con sus caracteres esenciales de la maraña de contradicciones que la niegan u ocultan, tales caracteres han venido formándose callada y oscuramente, lo cual quiere decir que el estilo no nace por generación espontánea.

Las ideas asimiladas en los ciclos antecedentes se convierten en el tercero en sustancia propia. Si necesario fuere, podemos rectificarnos, tenemos el derecho de renovarnos. No es un delito cambiar de creencias y teorías, como cambiamos de platos y manjares. Bajo el influjo de nuestros primeros maestros, pudimos abjurar de nuestra propia individualidad; pero ahora que existimos plenamente en la integridad de nuestro ser y nuestra libertad, hemos de ser sinceros con nosotros mismos.

Respetaremos, desde luego, nuestro arte. Hay dos clases de artistas: los que respetan religiosamente su arte y los que no lo respetan de ningún modo. Estos últimos tampoco se respetan a sí mismos. Claro está que hemos de formar parte de la noble categoría de los artistas puros y que jamás prostituiremos nuestro oficio, nuestro santo sacerdocio.



Las obras creadas en este último ciclo llevan el sello inconfundible de las inquietudes humanas, de las aspiraciones eternas. Son, por lo común, obras atormentadas, aunque exteriormente sean serenas y sonrientes. Son también, por lo general, producciones humanas, aunque sean fantásticas.

Dentro del arte humano y vital de este ciclo incluyo el arte sobrehumano, el quimérico de Shakespeare en las obras de pura imaginación, el fantástico de Goethe en muchas escenas del *Fausto*. Las criaturas aladas y vaporosas que concibe la fantasía del artista para su propio recreo o prueba de la flexibilidad de su espíritu, poseen un vestigio de humanidad, que nos permite colocarlas en el plano de la realidad, aun cuando floten sobre ella o vivan en el ámbito ideal de los mitos y los sueños.

A veces hasta pudiera sostenerse la aparente paradoja de que el arte fantástico es más humano que el titulado tal, porque la realidad superior, en que obran y se desenvuelven las criaturas etéreas de acuerdo con una lógica perfecta, que no existe en la realidad humana, contradictoria e ilógica, nos sugiere la impresión de que, rasgados los velos que nos impiden ver el mundo real en que nos movemos, la verdadera realidad humana es así o debería ser así.

Dentro de los tres grados de la evolución, que hemos determinado, se opera el pleno desenvolvimiento del artista, por lo común romántico en el primer período, ecléctico en el segundo y realista en el tercero. En el período de la reminiscencia, predomina la imaginación; en el ciclo del arte por el arte, el sentimien-



to de la melodía verbal, y en el del arte humano, la observación atenta de la vida y la naturaleza. Luego, las cualidades correspondientes a los tres ciclos se funden y forman un cuerpo común, una fuerza indivisible que obra como un solo instrumento u órgano de percepción y creación de la belleza. La fantasía, la razón y el sentimiento se confederan y colaboran entre sí, influyéndose recíprocamente. Así ocurre a veces que nuestra inteligencia siente o que nuestra sensibilidad razona, como ya lo había anotado sutilmente Pascal.

Tal es, según creo, el proceso de evolución de los conceptos estéticos en el alma y la obra del artista. ¿Tal fué también la evolución de las ideas estéticas de la humanidad? Si situamos en lugar aparte el arte griego, la fuente de nuestros conceptos estéticos, y comenzamos la historia en Roma, podríamos caracterizar bien los tres períodos establecidos. Al arte latino correspondería el período de la reminiscencia, el ciclo del recuerdo. En efecto, la cultura artística de Roma no fué más que una reminiscencia de la cultura de Atenas. Esto es tan evidente para quien compare la literatura griega con la latina, que no necesita ser demostrado. Por eso se ha dicho que los antiguos no necesitaban inventar, sino imitar, para producir obras de arte. El segundo período o ciclo correspondería a la larga época histórica en que el arte vivió a expensas de lo creado por los griegos y lo imitado por los latinos, con la retórica aristotélica a la vista. Grandes escritores pertenecen a este período neoclástico o postclásico. Este arte produjo magnas abstracciones, símbolos perfectos y caracteres genéricos. El tercer período abar-



caría el ciclo del arte moderno, desde Shakespeare hasta nuestros días. El arte moderno es el arte del hombre y de la naturaleza por excelencia, un arte lírico y objetivo al propio tiempo. El arte griego creó arquétipos; el neoclásico, ideas generales, abstracciones; el moderno, criaturas humanas. Después de los dioses, los mitos y los símbolos, nacieron los hombres en el mundo del arte. Si escribiéramos la historia del humanismo en el campo de la belleza, veríamos cómo la personalidad humana ha ido invadiendo poco a poco el arte hasta absorberlo por completo. Paralelamente, observaríamos como la naturaleza fué conquistando los dominios del arte. La superioridad del arte moderno sobre el antiguo consiste en la mayor humanidad de las creaciones del primero. Las inmortales figuras que nos legó la antigüedad, son un tanto hieráticas, entre divinas y heróicas, como si todas calzaran coturno. Son, como sus estatuas, hermosas, pero sin el sagrado temblor de la vida. El arte antiguo idealizó la realidad.

Los tres períodos o ciclos que hemos aplicado al artista y a la humanidad, son igualmente aplicables a la historia del arte de cada pueblo. Hasta en la Hélade misma no sería difícil precisar bien dichos períodos. Pero lo que nos interesa de cerca a nosotros es la evolución del arte en los pueblos americanos. ¿Necesito decir que nos hallamos aún en el período de la reminiscencia, el ciclo de la imitación? Nosotros vinimos demasiado tarde al arte, como los latinos frente a los helenos. De ahí que nuestro arte no sea todavía sino arte de reminiscencia, imitación del arte europeo. Nos encontramos, por consiguiente, en el ciclo del recuer-



do. Más tarde vendrán los otros ciclos, y el arte americano reflejará la vida americana, el hombre americano y la naturaleza americana.

Como acaba de verse, la formación del verdadero artista no es breve ni fácil. Ciertos conceptos estéticos son estados de alma, de cultura, de vida, por los que hay que pasar necesariamente para comprender aquéllos. Nadie, ni el propio genio, nace dominando la técnica de su arte. Comienza por imitar a alguien y concluye descubriendo su propia personalidad. El logro de la perfección artística es más o menos semejante a la conquista de la perfección moral, a la que llega el elegido después de haber recorrido varias moradas interiores y otros tantos senderos de santidad. Los iniciados en la religión de la belleza, debieran callar, como tiempo mínimo, por espacio de cinco años enteros, como aquellos antiguos amantes de la sabiduría. Y tras el lustro de silencio, otro lustro de meditación, de interrogación, de estudio. Son igualmente necesarias y fecundas las flagelaciones y las disciplinas. Sufrir en carne propia vale tanto como observar voto de silencio durante cinco años consecutivos. Al cabo de estas vías purgativa e iluminativa, verdaderas moradas de purificación, estados de *katharsis*, llega la vía unitiva del maestro, la unión del perfecto y verdadero artista con la belleza. En un texto de mística oriental se refiere que cada vez que se encarna un ser divino en un hombre santo y puro, se estremecen las montañas, se alborozan los ríos, cantan las aves, tiemblan de amor los astros, la naturaleza entera se conmueve y se siente dichosa. Cuando se celebran los desposorios del



artista con la belleza, debe producirse idéntico estremecimiento cósmico. Mas la religión de la hermosura no es un culto esotérico. Aquí no hay dogmas, ni misterios. La belleza es una revelación humana de cierta armonía superior, de ciertas verdades que, por elevadas e inefables, merecen el nombre de divinas. Ya hemos visto como se efectúa esta revelación por ministerio del artista.

Sin pretender haber descubierto una ley de evolución cíclica de los conceptos estéticos, me figuro que no deja de ser exacta la escala, por cuyos peldaños hemos hecho ascender al artista, desde la iniciación hasta la maestría. De cualquier manera, las presentes observaciones han de ser útiles para quienes oigan en su interior una voz secreta que los llama hacia la vía, dolorosa, pero augusta, de la belleza eterna.



LA SELVA Y EL ARTE



Sería en alto grado atrayente e instructivo historiar las relaciones entre el arte y la selva, esto es, el influjo que ésta ejerció en el desarrollo de las artes. Los jóvenes artistas, músicos, escultores y pintores, que van a las academias europeas a perfeccionar sus estudios, sacarían útiles enseñanzas de semejante investigación, antes de abandonar las selvas nativas.

La selva es para nosotros, descendientes de los guaraníes, la morada del indio salvaje, pero, ¿qué es la selva? Es un resumen, un breve compendio de la Naturaleza, que puede leerse en menor tiempo del que reclama la lectura del libro mayor, el magno libro de la Naturaleza toda. La selva forma una individualidad completa, como los ríos; es un ser viviente, organizado, con alma propia, como las ciudades. En la sonata de la selva está resumida la sinfonía del Universo. Penetrar en ella, recorrer sus senderos, internarse en sus espesuras, oir sus rumores, ver deslizarse sus manantiales, estudiar la variedad de sus árboles, escuchar la palpitación de los seres que la pueblan, percibir su silencio, advertir su aparente desorden y su fundamental armonía, soñar bajo sus umbrías y evocar a las



criaturas míticas engendradas en su seno, todo esto, ¿no equivale a una iniciación en la ciencia de la Naturaleza, que es al mismo tiempo la ciencia del arte?

La selva, escuchada a lo lejos, llega a nuestro oído como una armonía, pero analizada esta armonía en el interior de ella, resulta que está compuesta de disonancias, cadencias, trinos, notas aisladas, acordes raros, ruidos indefinidos. El follaje murmura, las aves cantan, las hojas secas de las sendas crujen, la luz es una caricia, la umbría es un silencio. He aquí sorprendido en plena selva un principio fundamental del arte: la armonía, el equilibrio, la proporción, el orden, en suma, es un fin, un resultado, un todo compuesto de partes no siempre iguales y armónicas.

Cuando penetramos en la selva, la primera emoción que nos sobrecoge, es la honda y medrosa emoción del silencio ambiente, ese silencio selvático tan característico y casi religioso. Notaremos, desde luego, que el silencio silvestre es expresivo, diríase melódico y que no lo sentiríamos sin un sonido que lo acentuase: el canto de un zorzal en la espesura, el rumor del río a la distancia o cualquier otra vibración sonora. El silencio es, por consiguiente, obra de un contraste, de una antítesis y la calma absoluta no es más que una ilusión, la quietud perfecta una apariencia. Así la serenidad, la externa del volumen y la íntima del pensamiento o la sensibilidad, no es sino un estado momentáneo de reposo, una apariencia pasajera.

Cuando, al declinar una tarde serena, la selva está dormida, en realidad el movimiento selvático se ha vuelto imperceptible a la distancia. La calma o placi-



dez del paisaje es otro movimiento imperceptible. El silencio es una armonía también imperceptible.

Cuando el zorzal canta en la selva, pareciera que todos los rumores de la floresta se amalgamaran y fundieran para producir la onda dulce y alegre del canto del zorzal. La armonía silvana se sintetiza y simboliza en la melodía alada. En la obra de arte, todos los rumores de la vida y de la naturaleza concurren a formar de concierto el supremo canto de la belleza.

A la claridad de la luna, la selva se idealiza y adquiere contornos fantásticos, sin perder su carácter típico de bosque. Del propio modo, el arte, cuando rechaza la claridad meridiana de la realidad y toma el tinte de la fantasía, se idealiza, sin dejar de ser real.

La intensa emoción de soledad que experimentamos en las espesuras de la floresta, es igualmente característica. Parece que estuviéramos solos, cuando, en rigor, nos acompañan los seres y las cosas de vida invisible, los árboles y los insectos, las enredaderas y las fuentes, las fuerzas amigas del hombre o las energías hostiles que nos rodean. El pensamiento solitario que sueña y crea, no está asimismo solo: rodéalo el mundo de las ideas y los sentimientos como una selva florida.

Sea cual fuere el punto de vista desde el cual contemplemos la selva, es infinito el número de sugestiones que puede inspirarnos, sobre todo, si la miramos con la retina del artista, que adivina, tras las formas orgánicas, las leyes que rigen sus combinaciones.

Desde el poeta hindú hasta el moderno paisajista, la selva se ha ofrecido a los ojos de sus amantes bajo



formas humanas o velos divinos. Para la imaginación aria primitiva, el bosque es un ser que siente como cualquier otro de la creación. Para el poeta griego, la floresta es la morada de graciosas divinidades menudas. Para el poeta latino, la selva está igualmente poblada de driadas y númenes agrestes. Virgilio exclama en una de sus "Geórgicas":

> F rtunatus et ille deos qui novit agrestes
> Panaque, Silvanumque senem, nynphasque sorores!

Sí, afortunado aquel que conoce las divinidades agrestes, Pan, el viejo Silvano y las ninfas hermanas. Feliz también aquel que ha visto la vara de oro de Yacy- Yateré, a través del verde velo de la floresta.

Los que saben ver con los ojos de la imaginación, habrán visto en las selvas las divinidades de que habla Virgilio. Estos dioses, llámense de una manera u otra, son los principios que el arte ha tomado de la naturaleza con el fin de imitar su equilibrio y armonía, los atributos de su juventud inmortal. No significan otra cosa Pan, Silvano y las ninfas, en los versos del vate mantuano.

Nuestra América es una inmensa selva virgen, donde duerme un arte no revelado. Necios hay que desearían talar este bosque en nombre de la civilización, sin sospechar que, al destruir la selva, podrían matar el germen de las divinidades ocultas en el seno de la floresta. Los jóvenes van a Europa a perfecionar sus estudios de arte para regresar después al país a remedar el canto de otras aves y el rumor de otras selvas. Desearía que esos jóvenes artistas no imitaran a ciertos



compositores argentinos que han retornado a su tierra para escribir música francesa y ópera en italiano.

No está demás escuchar el murmullo de la selva hindú, del bosque griego, de la floresta latina, con la condición de no renegar de las voces de nuestras selvas. Por el contrario, hemos de preferirlas a las otras. Al fin y al cabo, nuestros bosques hablan un lenguaje que nosotros entendemos. Pero que se obligue a nuestras selvas a repetir el nombre de la hermosa Amarilis, como en la égloga virgiliana, y no oiremos sino una grotesca gritería de monos.

Desencantemos a las driadas guaraníes que duermen en el fondo de nuestros bosques seculares y corramos luego a saciar nuestra sed de arte en el fresco y cristalino raudal de las fontanas silvestres, que, al brotar de las entrañas de nuestro suelo, nos dan una lección de libertad y autoctonía.



LA VIDA CONTEMPLATIVA



Yo creo firmemente que la actitud más sabia del hombre frente a sí mismo y delante de la naturaleza es la de la contemplación, es decir, que la vida humana más espiritual e inteligente es la alta vida contemplativa. No me refiero a la contemplación extática del eremita que se sepulta en el yermo con el fin de embeberse en el desierto en el arrobo de visiones sobrenaturales. Tampoco aludo al budista iluminado que se pasa años enteros inmóvil como un peñasco, a la espera del Nirvana. Yo quiero hablar de la luminosa existencia contemplativa de los seres que sueñan, crean y filosofan. Existe, pues, una contemplación, que es fecunda, y otra, que es inerte.

Los místicos de todas las religiones, enamorados de su propia perfección moral, han escogido siempre la senda de la contemplación interior, sumiéndose en la adoración de la divinidad o engolfándose en la idea de su propia pequeñez, con el designio de elevarse sobre las imperfecciones de los sentidos. Los ascetas viven examinándose a sí mismos para corregir sus defectos o entreviendo la pluscuamperfección de Dios para copiar la excelencia de sus atributos. En la pri-



mera actitud, el místico es un espectador de sí mismo y, en la segunda, un espectador de la divinidad. Pero, en ambos casos, el asceta no es en modo alguno un espectador indiferente, sino que vive intensamente el drama de su propia limitación. De manera, pues, que el místico no es un espectador puro, ya que es también un actor de la tragedia interna de su imperfección moral y de su impotencia para fundirse con la divinidad en los celestes desposorios de que habla Santa Teresa, la angélica doctora, en su libro *Las moradas*.

La encumbrada vida contemplativa, a que me refiero, no es, como dije, la apasionada y ardiente de las criaturas místicas que aspiran a exhalar el aroma de la santidad, sino la dulce, serena y pagana del artista y del filósofo, atormentados por las inquietudes de la belleza y del conocimiento: esto es, la perfección artística y la cumbre gnóstica.

Un rey, un varón de vida activa, un guerrero quizá, Leonte de Flíos, preguntó cierta vez al fundador de la escuela itálica, de paso por el Peloponeso, cual era la diferencia que existía entre el filósofo y los demás hombres. La respuesta del sabio fué admirable y digna de recordación eterna. Dijo que la vida era semejante a la asamblea de los juegos olímpicos, que se celebraban cada cuatro años en Olimpia, y a los cuales acudían unos a disputar las coronas y otros a vender mercaderías. Pero había otros seres que iban al certamen con el único placer de contemplar el espectáculo. Los filósofos pertenecían a esta última categoría de espíritus nobles, ya que venían al mundo, como a una olimpíada, no para ambicionar la gloria y el pro-



vecho, sino para contemplar y comprender la naturaleza.

En la bella contestación del filósofo al pastor de pueblos está explicada la superioridad de la vida contemplativa sobre las otras actitudes dinámicas y lucrativas del hombre. El contemplativo es un espectador, no un púgil; cuando reconcentra la mirada en sí mismo, su yo constituye para él un espectáculo y cuando tiende los ojos sobre el mundo, el mundo forma otro espectáculo. El ser de acción y movimiento tiene, en cambio, metido un pie en el escenario, forma parte del espectáculo. los juegos y los luchadores de la olimpiada.

Ver la propia vida y el mundo como representaciones supone, en primer lugar, una fuerza espiritual capaz de sustraerse al interés común que guía a los demás a tomar parte activa y viviente en la comedia o drama del tragín diario. ¿ Quiénes son los que logran desprenderse fácilmente de sí mismos y de la urdimbre vital que tejen los hombres? Son las almas contemplativas, no son más que las vidas interiores. El vulgo culto o inculto vive de tal modo adherido a su egoísmo y ligado al medio o clase ambiente, que es incapaz de desasirse de las ligaduras que lo uncen a la realidad de sus instintos y sus preocupaciones materiales. La mayoría de los seres desempeñan inconscientemente diversos papeles en el proscenio de la vida, sin darse cuenta de su calidad de actores. Ignoran que forman un espectáculo interesante y divertido para el espectador. que lo ve de lejos, sin mezclarse en la representación.

El estado contemplativo no se halla, por consi-



griente, al alcance de todo el mundo. La vida contemplativa es interior, espiritual, espectante. La otra vida es externa, material, pública. El contemplativo cultiva calladamente, en el hermético sagrario de su alma, su jardín íntimo y secreto, mientras que el ser de acción se conduce como si viviera en la plaza pública.

Desdoblar o desintegrar nuestra personalidad hasta el extremo de llegar a ser el espectador de nuestro ser mismo, entraña, en segundo lugar, una virtud de disociación necesariamente grande como para separar lo que para la mayoría es una unidad indivisible. Contemplar el mundo como un espectáculo no presupone, al fin, una maravilla singular, puesto que el mundo se ofrece a la mirada del contemplativo como una realidad objetiva, perfectamente separable; mas contemplarse, verse como una representación, denota una doble visión propia de los espíritus escogidos. Espectador de sí mismo y del orbe que lo rodea, el contemplativo vive la realidad más profunda del espíritu, el mundo más elevado del sentimiento y la idealidad más selecta de la imaginación.

El artista es forzosamente un ser de vida contemplativa, de existencia interior. Se observa a sí propio para conocer el mundo de su espíritu y observa a la naturaleza para comprenderla. De la contemplación, que es un estado de curiosidad, pasa al conocimiento, morada del anhelo de saber satisfecho. Un poco más, y de la comprensión se eleva al amor de los mundos contemplados y, en el seno de este estado de inteligencia y simpatía, brota la creación de la belleza, que en el alma del místico es la



santidad, la compenetración del alma purificada con el infinito espíritu oceánico del ser divino.

Muchos ignoran el perfume de este loto azul, de esta exquisita flor de la contemplación y por eso la desdeñan. Prefieren disputar coronas y ganancia en los juegos olímpicos a gozar del espectáculo. Vienen al mundo a incorporarse a los personajes que en las tablas recitan un monólogo y desaparecen. Y se retiran del escenario satisfechos de haber desempeñado mediocremente su papel.

De modo muy distinto procederemos nosotros, los de callada vida contemplativa. En todas partes, delante de nosotros o en el fondo de nosotros, irá el espectáculo. Ante la vida, seremos espectadores; en presencia de la naturaleza, también espectadores. Observaremos de lejos las luchas y los juegos, las rivalidades y las controversias. Más cumpliremos con nuestro deber, revelando al mundo las verdades entrevistas en nuestras contemplaciones interiores. Porque no hemos de ser espectadores mudos y fríos, sino que miraremos con hondo interés humano las representaciones, sin descuidar el armonioso pliegue de nuestra túnica de artistas o de nuestro manto de filósofos. Mientras se desarrollen los ejercicios de la olimpiada, filosofaremos sin tregua. Y, si somos poetas, cantaremos en estilo pindárico la belleza de los espectáculos de nuestro espíritu y del mundo.

EL SANTO GRAAL



Parsifal es una obra rica en símbolos admirables y representaciones alusivas. Está enlazada a la vida del hombre, a sus ensueños, a sus aspiraciones, a sus dolores, con numerosos lazos tentaculares. Creo que se ha dicho que la gran obra de arte contiene infinito número de alusiones a los temas eternos. Los motivos humanos y divinos de *Parsifal* aluden a casi todos los anhelos del alma humana. *Parsifal* representa, por lo tanto, en la música lo que en la poesía significa *La leyenda de los siglos*, de Víctor Hugo, o un poema como el *Fausto*, representativo de las inquietudes e ideales de la humanidad culta.

Creo que no me aparto demasiado de la interpretación canónica del simbolismo wagneriano, si digo que la forma en el arte, a la que se compara con exactitud con una copa o un vaso, es como el Santo Graal, el cáliz que eleva Parsifal, al consumarse el misterio de la Redención. Sí, la forma es la santa copa que recogió la sangre de Jesucristo, el vaso bendito en que bebió el vino con sus discípulos en la postrera cena. Y esta sangre redentora, este vino



de purificación, es la idea, el pensamiento, que nutre y perfuma la forma.

La forma en el arte es como la forma en la Naturaleza, en la cual todo se manifiesta bajo las especies de líneas, planos, volúmenes, dimensiones, masas y figuras. Lo que nuestra retina divisa en la naturaleza es el mundo infinito de las formas orgánicas e inorgánicas, la superficie de los seres y las cosas. Vemos los árboles, las plantas y las flores como graciosas y bellas combinaciones formales, sin poder percibir la savia que las anima. No existe una sola forma natural que no contenga en sus células o átomos una energía vital, vida interior o ley anímica, de suerte que la forma es inseparable de la vida, en cualquiera de sus manifestaciones orgánicas e inorgánicas, visibles e invisibles, patentes y recónditas. Como en la naturaleza todo evoluciona y se transforma, las llamadas formas muertas se metamorfosean en otras formas vivientes, en sucesivos e indefinidos avatares.

En el arte, las formas son asimismo inseparables de las ideas y los sentimientos. Flaubert, el perfecto estilista, sostenía que cada pensamiento tenía una forma propia, molde único o expresión preestablecida. Claro es que las ideas pueden expresarse de distintos modos y en diferentes formas; pero, en rigor, el parecer del supremo artista de la forma no deja de ser verdadero, sobre todo si observamos lo que pasa en la naturaleza, en que cada germen, semilla, energía o fuerza se manifiesta constantemente bajo la misma forma, igual cristalización e invariable estructura. La diversidad de los medios de expresión de las ideas es



el resultado de la pluralidad de las facetas de los pensamientos, en primer lugar, y de la variedad de los puntos de vista de los observadores, en segundo término. Las ideas son semejantes a figuras poliédricas. Las ideas madres, los primeros principios de la filosofía, acaso no lo sean, porque las ideas de que habla Platón son arquetipos, esencias, leyes generales de los fenómenos y sus caracteres.

La proporción directa que existe entre la forma orgánica y su energía creadora, debe existir entre la forma y el pensamiento. El vino embriagador de las
Lograr esta íntima correlación entre la idea y la ex-
ideas ha de escanciarse en la copa correspondiente.
presión constituye el drama habitual del artista, a quien sonríen las frases como imágenes aéreas y visiones fugitivas. El estilo es la cristalización de la forma, la posesión de la expresión propia. El pensamiento corre como un vino generoso a derramarse en el vaso de la forma, como cae el raudal de la cascada en su lecho propio. La idea fluye tal como un metal en fusión se precipita en el troquel. A este fenómeno aludía sin duda Flaubert, cuando afirmaba que cada idea tenía un ropaje verbal único e insustituible.

El artista se enamora de la forma y goza de su encanto con la voluptuosidad con que es dable acariciar un cuerpo femenino desnudo. El símil viene a propósito, porque, así como en ciertas sonatas de Beethoven luchan dos principios, masculino o activo el uno y femenino o pasivo el otro, en alternativa continua, hasta que vence uno de ellos o ambos ar-

monizan en una síntesis, así también puede decirse que, en la creación artística, la forma representa el principio femenino y el pensamiento, el masculino. La obra de arte resulta así un "diálogo entre dos seres", un cantar de los cantares, como las aludidas sonatas de Beethoven. En efecto, la forma posee todo el hechizo del cuerpo femenino y el encanto de la música, en tanto que el pensamiento, si cabe desligarlo de la forma, con la cual constituye una fusión perfecta, tiene la honda amplitud del fondo de la copa y la fuerza del licor contenido en ella. La forma aparece sonriente y alada como las mujeres-flores que intentan seducir a Parsifal, o sagrada y purpúrea como el santo cáliz que alza ,el doliente Amfortas; la idea surge, en cambio, dolorosa y sangrienta, al propio tiempo que la emoción brota sollozante del corazón conmovido del artista.

Pero veamos o no en la forma el elemento femenino de la creación artística, hay·que considerarla tan valiosa como el fondo, el argumento. El culto de la forma por ella y nada más que por ella, nos conduce directamente a un arte bizantino o churrigueresco, placentero al oído y a la vista, pero carente, en suma, de verdadera armonía. La forma tiene que decir algo, expresar una idea o un sentimiento, porque lo contrario importaría desnaturalizar la expresión, condenándola a no significar nada. El artista ha de huir de la forma trivial, estereotipada, inerte. El vaso ordinario rebaja la nobleza del vino generoso y la copa vulgar lo echa a perder. El cáliz que ha de elevar el artista ante los fieles tiene que ser de oro purísimo.



Bajo la cúpula del templo, mientras vuela la paloma mística, en nuestras manos consagradas se alzará, radiante y augusto, el Santo Graal de la Forma, tres veces santa.

La forma, a imágen del Santo Graal, resplandece en manos del verdadero artista, con la vivísima claridad de la belleza. La expresión suprema despide un fulgor extraordinario. La frase bella crea una atmósfera de luz que ilumina la palabra más allá del valor de la palabra misma. Hay en los grandes escritores ciertos períodos que encienden, no sólo una zona luminosa, sino un ámbito de claridad ardiente y penetrante, que instintivamente oblgia a cerrar los párpados. Esta es la forma artística despojada de su melodía verbal y revestida de luz.

Un padre de la Iglesia, varón de letras y de gusto, decía que el mal estilo era un pecado. Horrendo y miserable pecado, en verdad, sin absolución posible. Los que incurren en este feo pecado contra la belleza son indignos, como Amfortas, de alzar en sus manos impuras el Santo Graal. Solamente el héroe puro y casto, como Parsifal, merece ofrecerlo a la adoración de los hombres arrodillados.

Hagámonos dignos, en la vida y en el arte, de alzar en silencio el sagrado cáliz de la forma ante las almas selectas. Ciertas ideas, ciertos sentimientos, deben su inmortalidad a la belleza de la expresión. El pensamiento más sublime, volcado en molde grosero, dejaría de ser sublime. Nunca perdamos de vista que, con el mundo plástico de las formas, coexiste el mundo invisible de las ideas. Si necesario fuere, seamos



platónicos y veamos, a través de las formas, esencias y arquetipos. Creamos sin inconveniente en todo aquello que tienda a convertir la forma en el santo vaso del arte, aunque fuere un absurdo. A los que nos digan que el reino de las formas está agotado, responderemos que teóricamente es infinito y artísticamente inagotable. Y así seremos dignos de tocar con nuestras manos puras el Santo Graal de la Redención, que es el arte, pues que nos redime de la materia y pone en libertad el espíritu, deseoso de volar a las alturas, como la blanca paloma mística aleteante sobre la nimbada cabeza de Parsifal.



LA EMOCION



¿Cómo llega la belleza al espíritu del creador? Llega a nosotros o asciende desde el fondo de nuestro espíritu, puesto que ya no baja de lo alto en alas de la inspiración apolínea, como decíase antaño, por obra de la corriente sensitiva de la emoción y se trasmite en virtud de la simpatía, engendrada por las ondas de la emoción en las almas afines. Luego, el supremo e incontrastable triunfo del arte puro consiste en suscitar una emoción: emoción, completa o trunca, de naturaleza, de vida o de humanidad. El carácter emocional de la belleza es el rasgo distintivo del arte moderno.

Para comprender la emoción es necesario hacer su historia en el arte. El método histórico, aplicado a la evolución de los conceptos estéticos, proyecta una claridad más intensa que el método filosófico de la definición apriorística. Cuando estudiábamos literatura en el cuarto año del bachillerato, aprendíamos de memoria las definiciones, sin conocer las ideas definidas. A la pregunta del profesor de qué cosa fuese la belleza, contestábamos al acto que era, según Platón, el resplandor de la verdad. Esta fórmula pla-



tónica era una expresión cabalística, una frase esotérica para nosotros. La repetíamos como una fórmula mágica. Se enseñaba preceptiva literaria sin método histórico. Se imponía una definición, como una premisa, sin sugerir el sentimiento definido, como una consecuencia histórica o filosófica.

Veamos la evolución de la emoción en el arte. ¿Cuál fué el carácter saliente del arte clásico, desde el punto de vista sentimental? En términos negativos, podríamos decir que fué la ausencia de toda emoción, tal como la entendemos hoy. Para responder a la interrogación formulada, no perdamos de vista la celebre definición aristotélica de la tragedia, género que se proponía la purificación de las almas, mediante el terror y la piedad. Una de las partes constituitivas del *mythos,* la sustancia de la tragedia, era el *pathos,* una acción destructiva y dolorosa, como la muerte violenta en escena, los tormentos crueles como el de Prometeo, las heridas y otros hechos análogos. Alrededor del *pathos,* gira y se desarrolla la existencia dramática de los titanes, los mitos y los héroes. La sensibilidad del mundo antiguo no era tan delicada y fina como la del mundo moderno. Para conmover a los espectadores, era necesario erizarlos de espanto. Solamente por el terror se remontaba el alma popular griega a la majestad de los dioses, al fatalismo — un *pathos* ético — de las leyes inexorables, a la compasión humana, que desenvolvería siglos más tarde, como tema fundamental, el cristianismo. Y esto no sólo ocurría en el teatro; sucedía también en el recinto secreto de los san-



tuarios, en la iniciación hermética de los misterios de Eleusis. Aquellos grandes poetas, legisladores, políticos y filósofos del paganismo llegaron a entrever, por la vía iniciática del espanto, los dogmas religiosos más elevados y puros. El conocido pasaje de Plutarco, conservado por Stobeo, concerniente a la iniciación, es ilustrativo al respecto. Allí se habla de pasajes terribles, de un camino sin fin, de estremecimiento, espantos, sudores fríos. Todo esto precede a una maravillosa claridad sobre una fresca pradera, entre músicas, danzas, palabras sagradas y visiones divinas. Expresé en otra oportunidad la hipótesis de que se provocaría deliberadamente el estado *deisidaimoníaco,* con el designio de hacer patente o restaurar el sentido primitivo de los dioses, ya que, según nuestra teoría, la *deisidaimonía* fué el primario sentimiento humano creador de los mitos. Lo cierto es que, sin el paroxismo terrible y terrorífico del *pathos,* el sentimiento griego no habría podido apreciar exactamente el tormento de Promoteo encadenado, el dolor gigantesco de los héroes de la epopeya y la tragedia. Nuestra profunda admiración por el arte helénico no nos ciega hasta el punto de desconocer la verdad histórica, que es bien diferente de la verdad literaria, a través de la cual vemos la imágen retocada de una Grecia, que jamás existió en la aurora del pensamiento humano.

El *pathos* de la tragedia griega no modificó su violencia, al tomar las formas suaves y un tanto decadentes de la poesía latina. Octavia, la hermana de Augusto y esposa de Marco Antonio, se desva-



nece el escuchar un pasaje de la *Eneida*. Ya no es el estremecimiento lívido del terror en la tragedia esquiliana, pero sigue siendo el vértigo violento de la conmoción pasional. Nos hallamos lejos todavía de la emoción dulcísima, que se efunde en lágrimas, o de la emoción contenida, apenas dibujada, flotante o trunca, del arte contemporáneo, que conmueve fugazmente, causando una efímera turbación sentimental dichosa.

Seríamos injustos, sin embargo, con el arte antiguo y desconoceríamos los complejos elementos constitutivos de nuestras sensaciones de arte, si negáramos que el terror está ausente del fondo de la emoción artística, de la sensibilidad estética moderna. Hay un principio o vestigio de espanto, quién sabe qué abismo de *deisidaimonía*, en la emoción suprema de la belleza, consoladora, sin duda, pero también terrible. Las insuperables páginas de desolada belleza del tercer acto de *Tristán e Iseo* y de algunas escenas de *Parsifal*, para no hablar de la parte coral de la Novena Sinfonía, generan estados emotivos casi superiores a las fuerzas humanas. Se desearía lanzar un grito, se querría exclamar: "¡Basta!" Es un vértigo paroxismal que se desvanece, una alta y arrolladora corriente de exaltación sensitiva, que pasa con la instantaneidad de un relámpago. Un niño, al oir una sinfonía de Beethoven, tiene miedo y se refugia en los brazos de la madre. Zelter, a propósito de Beethoven, escribe a Goethe que "sus obras parecen causarle un secreto espanto". El propio Goethe perdió su magnífica serenidad alciónea y experimentó una sensación de terror y aplastamiento, cuando es-



cuchó la Quinta sinfonía del maestro de Bonn, tocada en el piano. Tales ejemplos y otros que podríamos citar, demuestran que en los espasmos de la emoción estética existe una onda abismática del espanto, que se proponía causar y producía el arte antiguo. La psicología explicará el extraño fenómeno, cuya filiación histórica se limita a consignar el esteta. La ciencia psicológica podrá explicar asimismo por qué la máxima emoción estética tiene una inflexión religiosa. Ricardo Wagner pretendía que ciertas sinfonías de Beethoven predicaban "el arrepentimiento y la expiación, en el sentido más profundo de la revelación divina". Si esto es pura teología o simple metafísica, no podríamos asegurarlo.

A pesar de todo, media una gran distancia entre el terror de la tragedia griega y la emoción suave del arte moderno. La belleza ha dejado de ser patética, de deber su origen al *pathos,* del cual se ha apoderado el melodrama. ¿Y cómo se logra la emoción? Es preciso practicar el inmortal precepto de Horacio: "Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi". No se conoce, ni será eficaz, otro procedimiento. Las obras concebidas en frío y escritas sin dolor, ni placer, son capaces de producir intensas emociones, pero de naturaleza intelectual. Las emociones intelectuales no alcanzan por definición al sentimiento estético. Hay una rica sensibilidad intelectual en las obras de los pensadores, pero estas obras no conmueven porque se encaminan rectamente a la razón. La razón discierne, no se emociona; la inteligencia escruta, no se conmueve; el espíritu analiza, pero no vibra. Lo que



vibra, se conmueve y emociona es la sensibilidad del hombre, profundamente sacudida por la presencia de la belleza, análoga a la presencia del silencio. (Ya nos ocuparemos del silencio en la religión, la filosofía y el arte).

Los adversarios de la magna regla horaciana, por impotencia sentimental o impasibilidad cordial, arguyen que el artista debe poseer el pudor de sus íntimos dolores, el decoro de sus lágrimas secretas, agregando que el rostro del hombre que llora es feo. Es posible que el llanto no sea un espectáculo estético, pero semejante razonamiento es falso. No es necesario llorar, pero es preciso sentir. Y no se siente, sin poseer aquella naturaleza ardiente y entusiasta que ha de ser privativa del poeta, según el Estagirita. Son artistas carentes de emotividad, intelectuales desprovistos de calor humano y simpatía vital quienes así razonan, anticipándose a la defensa de sus obras indiferentes, a las que rodea, apenas nacidas, el frío marmóreo de la muerte inmediata, del olvido próximo. No merecen vivir y sobrevivir sino las criaturas de arte que nacen exhalando el llanto eterno de la humanidad, el grito instintivo de la especie. No valen la pena del engendro los seres monstruosos, en quienes el hombre no reconoce un solo rasgo de su fisonomía. ¿Qué pueden decir e importar al corazón humano las obras impasibles y estatuarias que no traducen sus angustias? Puesto que escribimos para los hombres, es forzoso que el artista sea y obre como miembro del gran cuerpo de la especie y se interese por todo lo humano y lo sobrehu-



mano. Puesto que vivimos, es preciso que el artista se apasione profundamente por la vida. Y puesto que moramos en un planeta, es menester que el artista dirija, en primer término, la mirada a la Tierra, escudriñe luego los astros, inquiera después el orígen de los mundos y aborde, por último, el problema de los fines.

Por obra y gracia de las leyes de difusión individual y colectiva de la simpatía, que ignoro si han sido estudiadas, y merced también a una sutil flexibilidad sensitiva, el artista es capaz de experimentar y trasmitir todos los dolores, como el gran actor es capaz de vivir y de provocar la sensación vital de todos los caracteres humanos. No es dable comunicar una emoción sin sentirla. La emoción se comunica y propaga por contagio y afinidad, y el contagio no se opera cuando no existe la emoción. Hemos de abrigar la certidumbre absoluta de que el lector se conmoverá, si nos hemos conmovido primero, conforme al imperativo de Horacio. No se vierte una sola lágrima sin cristalizarse en emoción. Y toda la intensidad de esta emoción primogénita del artista queda prisionera de la expresión nacida a su impulso. Así como la voz más vulgar se ennoblece repentinamente bañada por la emoción, de análogo modo la frase menos expresiva se trasfigura metamorfoseada por el íntimo dolor de humanidad y de vida, que el artista reencarna en sus creaciones.

Las obras que no hieren en forma alguna nuestra sensibilidad, nos interesan, sin apasionarnos. Tienen la impasible frialdad de las estatuas. Parecen escri-



no puede elevarse sin precipitarse en algún precipicio, horroroso quizá.

Acabamos de ver que el fin sensitivo del arte ha evolucionado desde el *pathos* de la tragedia griega hasta la dulce emoción fugitiva del arte contemporáneo, pasando por el desmayo de Octavia, la intensidad patética del teatro de Shakespeare y el vigor dramático del romanticismo. Cada representación histórica de la belleza supone el correlativo estado de sensibilidad y de emotividad. El griego necesitaba, en los albores del arte, un fuerte sacudimiento nervioso, la brutalidad pavorosa del *pathos*, para sentir la emoción de la belleza trágica. Con el correr de las centurias, erigida la piedad en virtud religiosa, triunfante el cristianismo y dulcificadas las costumbres, el sentimiento humano se ha afinado y enriquecido. Sin necesidad de la violencia patética, comprendemos y gustamos la belleza serena, nacida del dolor, trasfigurado por el arte. Nos basta una suave emoción pasajera para descubrir la presencia de la belleza. Si esta emoción falta, la belleza está ausente, pues todo podrá intentarlo con fructuoso resultado el hombre, menos hacer arte con el corazón frío, vale decir, violar el inmortal principio del príncipe de los poetas latinos del áureo siglo de Augusto.



EL CANON DE LA BELLEZA



Va siendo cada vez más difícil definir la belleza. Intentar fijarla es como pretender captar un resplandor, corporizar una sombra. El Olimpo del arte clásico, cuyo canon fué el arquetipo, podía caber en la fórmula simple, aunque inmortal, de Platón, o en el esquema sumario de Aristóteles. El mundo de belleza del arte moderno, más vasto e infinito, y cuyo canon es el hombre, rompe la limitación de todas las fórmulas y la precisión de todas las definiciones, que aspiran a determinar sus fronteras.

Ciertos conceptos generales, como la idea de la belleza, que acaso no sea sino una sensación, como el tiempo, se restringen y estrechan, al cristalizarlos en una definición, vestido que nuestra inteligencia ajusta al cuerpo abstracto de las ideas. Diríase que escapasen a toda definición y que, como son al propio tiempo emociones, fueran más para sentidos que para analizados. En la formulación de la ley de evolución cíclica de los conceptos estéticos, pretendemos haber establecido la filiación sentimental, la génesis emotiva de tales nociones. Agregamos que nada existe en el mundo inteligible que no haya existido pri-



mero en estado larvado en la realidad sensible. El proceso interno de trasformación química de las sensaciones en conceptos es un fenómeno real, pero cuyo control no pertenece al esteta, sino al psicólogo. Es evidente, sin embargo, que el tránsito de los sentimientos al mundo de las ideas se opera continuamente, como el flujo y reflujo de dos corrientes paralelas, divergentes o como sean. Si bien resulta casi imposible trazar una linea divisoria precisa entre ambos orbes, no es menos exacto que hay ideas que continúan siendo sentimientos, como hay sentimientos que no han llegado a ser totalmente conceptos. Toca a la psicología explicar por qué algunas ideas generales continúan siendo, en cierto modo y en un plano dado, sentimientos. Son como aquellas seductoras criaturas, mitad mujeres y mitad flores, del jardín encantado de *Parsifal*.

El culto de la belleza — es Horacio quien elevó el oficio del artista a la dignidad del sacerdocio — es más o menos análogo a cualquiera de los cultos religiosos. Del propio modo que el creyente, en estado de exaltación mística o de iluminación interna, ve a Dios en una imagen o un símbolo, análogamente el artista descubre la belleza, una inefable presencia, en uno o varios de sus rasgos y atributos.

Cuando decimos que la belleza reside en la armonía, en su acepción griega de sinfonía o en su significado moderno de consonancia, mencionamos una de sus propiedades, y cuando afirmamos que reside en la realidad, como lo sostenía el naturalismo, nos olvidamos de que el mundo de lo ideal es asimismo



una realidad, aunque de naturaleza intelectual. Si definimos la belleza, diciendo que es la imitación original y emocionada de la naturaleza o el espejo de la vida humana, fijamos sus orígenes, sin adelantar gran cosa en la definición del contenido concreto del concepto abstracto de lo bello. Si añadimos que la belleza consiste en una segunda realidad, en una metanaturaleza, en una supervida, precisamos más su concepto, sin definirla aun. Si agregamos todavía que la belleza es el resultado de una ecuación entre la naturaleza y el hombre, entre las cosas y sus sentimientos, localizamos la posición de lo bello y fijamos la independencia del espíritu que lo percibe. Esta consecuencia podría conducirnos a plantear un serio y fundamental problema estético, a saber: puesto que la belleza existe, ¿dónde y cómo existe? ¿Tiene existencia aparte, individual, especifica, propia, o es una creación de nuestra mente, un estremecimiento de nuestra sensibilidad? Notemos que para el entendimiento vulgar, carente de sentimiento artistico, la belleza no existe como tal. Para muchas personas instruidas, pero desprovistas de cultura superior, la belleza en la música o en la pintura es un mito. No la comprenden, ni la sienten. Tal hecho significa que la belleza exige, como condición de entrega, una previa preparación iniciática, la colaboración activa de una sensibilidad educada. Puede denotar también que la belleza esté en el fondo de nuestro propio espíritu y no en otra parte externa y excéntrica a las representaciones de nuestro mundo interior. Al menos la sublimitad, de que habla Kant, es superior a las fuer-



zas humanas y solamente existe en los dominios de la naturaleza. Mas, sea de ello lo que fuere, cabría afirmar, como indiscutible y a título de premisa, que el hombre es la medida, vale decir, el canon de la belleza sentida y creada por él. La sensibilidad del artista es la norma, pauta y ley de su personal creación estética, siempre que no se aparte, como es de suponerse, de los cinco o seis preceptos fundamentales del arte, sin los cuales no hay belleza posible.

Los cánones retóricos, escolásticos y académicos, apoyados en el principio de autoridad y en la doctrina común de los autores clásicos, so pretexto de evitar los errores y extravíos — errores necesarios — en que suelen caer los principiantes, pretendieron codificar la libertad del artista, extinguiendo su personalidad. Tales reglas se parecen a ciertas leyes modernas de policía civil, que, so capa de prevenir el ejercicio abusivo y licencioso de un derecho, concluyen por abolirlo. Esos códigos de belleza se asemejan demasiado a algunas constituciones políticas, por añadidura democráticas, que conceden al pueblo una ilusión de soberanía, señalándole los términos de su propia soberanía. Como el legislador desconfía de la razón del Demos, el retórico no desconfía menos de la libertad del artista. Y, desde Isócrates, Aristóteles y Quintiliano hasta el último polizonte, todos los gendarmes, apostados a la entrada del templo donde Horacio se proclama sacerdote de las Musas, intentaron suprimir la individualidad, la creación espontánea, las condiciones más nobles en que se opera la dolorosa revelación humana de la belleza,



fijando a ésta un molde uniforme e inerte. Suerte grande para la humanidad fué que nacieran individualidades independientes, a espaldas de las teorías y los dogmas. Estos espíritus revolucionarios, descontentos del arte de su tiempo y obedientes al canon de su propia personalidad, quebrantaron las reglas arcaicas y las normas tradicionales, haciendo así posible y fecundo el progreso de las artes. Cuando el *principium auctoritatis* del Estagirita, falsamente glosado por los escoliastas de la Edad Media, cayó de su pedestal escolástico, se produjo la emancipación del mundo moderno y del arte contemporáneo.

Fuera de media docena de principios capitales, de verdaderas leyes de la naturaleza artística, casi todas formuladas por Horacio en su carta a los Pisones, las normas restantes no sirven sino para trabar la libre y espontánea inspiración del artista en su función creadora. Por lo demás, ningún artista, verdaderamente digno de este nombre, tiene presente precepto alguno en las horas de trabajo. La obra surge de las entrañas del espíritu con la naturalidad con que el canto brota del pajaro, que desconoce las leyes de la melodía. Beethoven ignoraba, según cierto crítico pedante, el detestable Fétis, "el verdadero sistema de la armonía". No puede leerse semejante glosa sin profunda indignación. La obra sale de las manos del creador con todas las reglas del arte, como suele decirse. Efectivamente: la creación artística no se produce al azar, ni a la ventura, sino que secretamente obedece a cierta armonía preestablecida, para emplear una expresión filosófica adecuada



a la naturaleza del fenómeno estético. Si la espontaneidad fuera susceptible de ser normada por una pauta cualquiera, tal como se regulan las obligaciones jurídicas, dejaría de ser tal. Lo propio cabe decir de la sinceridad. Sinceridad legislada, codificada, reglamentada, es flor sin perfume.

El primer deber del artista consiste en ser cordial e íntegramente sincero. Es difícil que la sinceridad lo engañe y le obligue a decir como el consonante lo que no siente, ni piensa. Bajo la acción de estimulantes, la sinceridad se adultera y resulta engañosa. No hay mejor excitante que la fiebre de la producción, temida con razón por Voltaire, en las postrimerías de su vida. El frenesí de la función demiúrgica se apodera de tal modo del ser entero, que se trasforma en el ahogo del alumbramiento. Sócrates decía graciosamente de sí mismo, por alusión al oficio materno, que era un partero de almas. El artista es igualmente un tocólogo de las criaturas reales e ideales, que modela a su imagen y semejanza, y nadie más que él debe dirigir el parto, siempre cruento, de los hijos de su espíritu.

Un límite que no debe franquear, sin exponerse a caer en lo falso, es el de la verdad, cuyo confín extremo es la verosimilitud, la semejanza a la verdad. El universo de lo verdadero es matemáticamente incomensurable, humanamente infinito, racionalmente inabarcable. El mundo de lo verosímil es tan ilimitado como el de lo verdadero, que no sabríamos decir con certeza dónde termina la verosimilitud y comienza lo inverosímil. Con frecuencia se



nos antoja inverosímil lo que rechaza nuestro criterio de la verdad, de la realidad humana, del posibilismo vital. Pero la vida es tan maravillosamente múltiple, diversa y compleja, que podría afirmarse que lo inverosímil es únicamente lo fantástico, lo que por ningún concepto tiene asomo de contacto con la realidad posible. ¿Y cuál es la realidad posible? Toda la que igoramos. Es claro que si el artista fantasea deliberadamente, no hemos de pedirle cuenta de la posibilidad vital de las concepciones de su fantasía, con la condición de que los engendros de su imaginación sean bellos, porque la belleza posee la virtud de redimirnos, como la sangre de Cristo, del pecado original de la imperfección de nuestra obra.

No hemos definido, por cierto, la belleza; pero hemos precisado, en cambio, sus atributos, sus caracteres, sus condiciones, sus propiedades. Hemos seguido el procedimiento de los amantes que sienten el amor, sin preocuparse de definirlo. Si diéramos una definición cualquiera, correríamos el riesgo de coartar la libertad del artista, que es tan preciosa, sagrada e inviolable como cualquiera de las otras libertades humanas, aunque no figure en la constitución política de los Estados. Si el hombre es la medida de todas las cosas, como afirmó el filósofo griego, que debió ver proyectado sobre el plano del Universo el cono de sombra de nuestra razón, debe ser también la medida de la interpretación poética del mundo, que no otra cosa es, en definitiva, el arte, del mismo modo que la ciencia es otra exégesis, pero causal, de la naturaleza y sus fenómenos.



El hombre, en el arte antiguo, en especial en el arte neoclásico, no dejaba de ser un poco esclavo de los mitos y los preceptos. Manumitido, siglos más tarde, no se condujo como ser libre, sino como liberto. En el arte moderno, la servidumbre desaparece. El artista ha recobrado su libertad: libertad de sentimiento, independencia de creación, soberanía de su arte. La autoridad de la doctrina común de los mayores, esto es, los autores antiguos y clásicos, ha caído felizmente, junto con la profusa legislación retórica apoyada en ese principio durante centurias enteras intangible. Somos seres enteramente libres, dueños de nuestra alma, señores de nuestra sensibilidad, amos de nuestra inteligencia. Los dioses han muerto, mas el hombre, nuevo Pan, existe sobre la tierra, y él es el único canon, el nuevo órgano de la belleza.

Pero el hombre, aunque igual bajo todas las constelaciones, es también diverso según los hemisferios en que habite. Un gran poeta hindú, presente entre nosotros, el dulce Rabindranath Tagore, acaba de recordarnos esta gran verdad de la diversidad humana dentro de la unidad fundamental de la especie. Es preciso, según las palabras de este mensajero de la India, que nos trae el loto espiritual de su poesía religiosa, que América no se limite a remedar las civilizaciones de otros pueblos. Es necesario que creemos una civilización original, una cultura propia, un arte americano. Mas para que florezcan estos tres lotos de exquisito aroma, es menester, asimismo, que surja el canon de la belleza autóctona: la sensibilidad americana en los artistas del Nuevo Mundo.



EL HOMBRE EN EL ARTE



El arte, creación del hombre, pantomima en la acepción aristotélica, tiene por objeto esencial el hombre, ya sea aislado como tal en su mundo interior, ya relacionado como ser eminentemente político con el ambiente social o comunicado como criatura sensitiva con el mundo exterior, con la naturaleza.

El arte es susceptible de ser clasificado y dividido, según la posición que en él ha ocupado y ocupa el ser humano. Presumo que esta clasificación, basada en la relación íntima y profunda entre la naturaleza humana y la naturaleza de la creación artística, es la más filosófica e histórica. La historia del humanismo en el arte — no aludo a las humanidades de los antiguos, ni a las del Renacimiento, que son otro humanismo — viene a confundirse de esta suerte con la historia del arte mismo. La antigua división de la retórica en clasicismo, romanticismo y realismo, o, en términos más genéricos, en idealismo y naturalismo, no es tan exacta, ni tan significativa, como la clasificación histórica y filosófica del arte desde el punto de vista humano. El arte antiguo podría pertenecer a la escuela del simbolismo o prehu-



manismo, y el moderno, a la del humanismo. Dentro de estas dos grandes categorías, caben todas las subdivisiones escolásticas y formales.

Consideremos separadamente ambas artes. El antiguo se caracteriza, aparte de su impersonalidad y objetivismo, por la naturaleza divina, mítica o heróica de los caracteres que crea y que son verdaderos personajes simbólicos. Las grandiosas y titánicas figuras del arte antiguo no son, hablando con propiedad, irreales, sino simplemente sobrehumanas. Los personajes homéricos y esquilianos pertenecen al ciclo de los dioses y los mitos, de los símbolos y los héroes.

Tres fueron las actitudes asumidas por el arte griego en presencia del hombre: la de la epopeya y la tragedia, que lo presentaban mejor que el ser real; la de la comedia, que se complacía en pintarlo peor, y la de los otros géneros artísticos, que creaba tipos semejantes a las criaturas vivientes. En la primera actitud, se diseñaba un arquetipo; en la segunda, se dibujaba una caricatura, la de la parodia; y en la tercera, se pintaba la realidad humana tal cual es.

Aristóteles nos ha conservado los nombres de los artistas, al parecer, creadores de las tres actitudes del arte clásico, enumeradas anteriormente. Nos dice el filósofo que Homero y Polygnoto representaban a los hombres mejores de lo que son; el pintor Pauson, Hegemon de Thasos, el primer parodista, y Nicomacos, en su *Deliada,* peores, y Dionysos y Cleofón, semejantes. La epopeya y la tragedia nacieron, pues, con una acentuada tendencia hacia la estilización del simbolismo y del idealismo. En cambio, la comedia y



la parodia surgieron con una fuerte inclinación hacia el realismo caricaturesco.

Pero la figura preponderante en el arte antiguo fué el ser inmortal, mítico o heróico. Esos dioses con pasiones humanas y esos héroes con rasgos divinos poseen una fisonomía común hierática, que está distante de las verdaderas facciones del hombre. Son naturalezas demasiado elevadas y excepcionales para que puedan estar al nivel de las criaturas reales. Respiran en una atmósfera, situada a cien codos del ambiente vital y bajo un firmamento, que no es el habitual de los seres humanos. Las voces de sus pasiones llegan hasta nosotros, amplificadas con la resonancia de los tubos de bronce del proscenio griego. Carecen de calor íntimo, de vida interna, de movimiento propio. Los personajes de la tragedia y de la epopeya, de suyo gigantescos, calzan, por añadidura, el coturno del heroismo y del mito y tienen algo de la tiesura marmórea de las estatuas. Los tipos titánicos de Esquilo hablan un lenguaje magnilocuente y campanudo, como si hubieran sido antes oradores populares. El autor de *Los Persas* se jacta de no haber pintado nunca una mujer enamorada, en aquella curiosa justa poética con Eurípides, que figura en *Las ranas* de Aristófanes. La verdad humana no era el fin del arte antiguo.

En la escena griega, los dioses se conducen como hombres inmortales, y los hombres, como dioses mortales. Como la tragedia se proponía suscitar el terror y la piedad de los espectadores, exageraba adrede los caracteres, las pasiones, los conflictos, los



fallos del destino. Cuenta Plutarco que Sócrates desdeñaba la poesía por su falta de verdad. Debemos reconocer, sin embargo, que el arte lírico, subjetivo, nació con Arquiloco, el de los yambos, y con los poetas de Lesbos. Siglos más tarde, Horacio completaría, en la centuria de Augusto, la revolución de la poesía de Mitilene, con los principios formulados en su epístola a los hermanos Pisones y seguidos en sus odas.

La humanidad ideal del mundo griego trasmigró, después de haber pasado por Roma a través de la *Eneida*, al arte de las centurias ulteriores. El hombre, en el arte del Renacimiento, mitad pagano y mitad cristiano, es sobrado externo, epidérmico todavía. En la tragedia de Corneille, lo propio que en las magnas obras del teatro español coetáneo, los caracteres parecen próximos parientes de los semidioses del mundo antiguo. Son tipos de una sola pieza, sin soldadura, como una armadura medioeval de hierro, inflexibles, hieráticos, lógicos, inmóviles, estilizados. Don Quijote mismo es un héroe caballeresco, cuya recia contextura humana sólo aparece a intervalos, en las escenas de razón lúcida, especialmente en la postrera aventura de su acabamiento melancólico. Cuando Cervantes termina el último capítulo de su obra, nace la novela moderna. ¿Supo Cervantes que nacía un nuevo mundo, cuando agonizaba Don Quijote, o murió, como Colón, sin sospechar su descubrimiento? Prosigamos. Las creaciones de Shakespeare, que señalan al propio tiempo una nueva era humana en la historia del arte universal, son tipos ya reales, pero no totalmente vivientes, porque el



gran poeta inglés monologa bastante por boca de sus personajes, obligándolos a pronunciar irreprochables discursos de corte académico, aparte de valerse de otros expedientes, agotados por el teatro clásico, inverosímiles unos y efectistas otros, que falsean la verdad humana, como Tucidides desnaturalizó la realidad de la historia. La parte débil y artificiosa del vasto teatro de Shakespeare dió origen al sietemesino e innoble melodrama, cursi caricatura de la tragedia, plebeyo ademán paródico. En Goethe, las criaturas son vivientes, de profunda realidad vital, hasta en su idealización romántica.

El arte moderno se caracteriza y define, a su vez, por la ausencia de dioses, mitos, héroes y arquetipos, en sus dominios. Sus figuras son entrañablemente reales, intensamente humanas. No están hechas de una pieza como los caracteres trágicos, epopéyicos y simbólicos del arte antiguo, sino que constan de varias partes contradictorias, de virtudes y de vicios, de bien y de mal, como los seres vivientes. Los personajes del mundo moderno son más flexibles y menos solemnes que los titanes de la epopeya. Los protagonistas del drama, de la comedia, de la novela, no calzan coturno, el gigantesco coturno del mito, sino que andan como nosotros y poseen nuestra misma talla mediocre. Hablan un lenguaje llano, fácil, comprensible. Son sutiles, complejos, ilógicos, sensibles, subjetivos, interiores, anímicos. Se ve que sienten, piensan, aman, sufren, sueñan, gozan, luchan y viven en un medio prosaico, a ras de la vida, al nivel de las corrientes de la realidad múltiple. La fatalidad ine-



xorable de la tragedia antigua, superior al propio albedrío de los dioses de la expiación y del destino, no se cierne sobre las criaturas de carne y hueso de la edad contemporánea. Es menos patético el designio de los hados, que se apela causalidad o determinismo. En una palabra, el hombre, en su complejidad actual, carece de la elevación específica de una categoría o un arquetipo. Pero, en trueque, está dotado de sistema nervioso, de una sensibilidad más aguda y de una inquietud más rica y diversa. La humanidad, en el arte moderno, es real o, por lo menos, verosímil, siendo de advertir que hasta nuestro moderno concepto de la inverosimilitud no coincide con la respectiva noción aristotélica.

Apellídase burgués a este arte, cuando, en definitiva, no es más que humano y real. Es posible que no sea poético, si por poesía se entiende lo que el clasicismo y el romanticismo definían como *res* poética. Mas, ¿qué culpa tiene el mundo moderno de la muerte de los dioses y los titanes, del crepúsculo de los héroes y los mitos?

A cada edad su arte, como a cada generación su sensibilidad. Si la ley de evolución es cierta, y todo prueba que no es inexacta, nosotros creemos, sin jactancia alguna y con todo nuestro respeto por el glorioso arte antiguo, que el arte moderno, menos elevado que el clásico y tal vez menos poético que el romántico, es más exacto y verdadero que el de la antigüedad y, sobre todo, más humano.

Con todo ello, y no obstante la opulencia de medios de expresión del arte moderno, algunos de ellos



desconocidos del antiguo, como la armonía, aquél no ha alcanzado aún la perfección formal, a que llegó el griego, en el mundo de las figuras míticas y heróicas. Es verdad que la naturaleza humana, simple en el numen, primordial en el mito, genérica en el símbolo, esencial en el arquetipo, abstracta en la categoría y sublime en el héroe, se ha tornado más rica, múltiple y compleja. El ciclópeo dolor de Prometeo encadenado no es más intenso que la inquietud del *Pensador*, de Rodín. La profundidad de la pasión amorosa enfermiza de Fedra no eclipsa la complejidad de las mártires del amor contemporáneo.

Por otra parte, el héroe del arte moderno no aparece solo en la escena, sino que se presenta acompañado de su ambiente social y de la naturaleza. El mundo exterior apenas existía en el arte antiguo. La función del arte resulta así dobladas veces difícil. Ya no podemos comprender al hombre aislado, sin contacto con la realidad externa, sino rodeado del coro de las fuerzas sociales, instintivas, atávicas, psicológicas y naturales, que obran sobre él. Es innegable también que la sensibilidad del alma moderna es más fina, capaz y penetrante. Poseemos mayor número de órganos, sentidos y tentáculos, visibles e invisibles, perceptores de la realidad y agentes de nuestro pensamiento. La vibración de nuestra humanidad sintoniza con las ondas dispersas en el ámbito cósmico. Escuchamos en el espacio silencioso voces que no pudo percibir el fino oído de los pitagóricos, que oyeron en el mundo antiguo la melodía de las esferas celestes. En suma, el caudal de nuestros conoci-



mientos es vastísimo, como lecho terminal de grandes corrientes espirituales anteriores. Nuestra civilización actual, en fin, es suma y quintaesencia de numerosas civilizaciones históricas, si bien nuestra cultura — las "humanitates" de los antiguos — permanece y continuará siendo, esencialmente, grecolatina.

El arte moderno, en síntesis, ha nacido, por obra y gracia del Renacimiento, dotado con todos los dones apolíneos para renovar las fuentes de belleza, vale decir, de verdad y de bien, del espíritu humano, emancipado del horror a los dioses y los mitos. Ha realizado en parte su misión, pero no ha terminado todavía su obra. La concluirá cuando el arte, resplandor de la civilización mediterránea, sonrisa de luz de la cultura occidental, deje de recibir la respuesta de una resonancia en la conciencia humana. Si el arte contemporáneo, en vez de dar término a su misión, experimentase, en un desfallecimiento bizantino, la postración de la decadencia, precursora de su bancarrota, nosotros, los americanos del sur y del norte, dueños de un nuevo mundo y responsables ante la humanidad venidera, no hemos de vacilar en crear, sobre las gloriosas ruinas del ideal grecolatino, el arte de la civilización del porvenir.



EL ARTISTA Y SU OBRA



¿Qué distancia hay entre el artista y su obra? He aquí una pregunta que veo raras veces formulada por los críticos de arte. Entiendo que ninguna. Aunque son dos realidades distintas, dos planos diversos, ambos mundos se superponen, coinciden e integran una totalidad indivisible.

Supuesto que cada artista lleva grabada en el fondo de sí mismo, como en un espejo interno, la imágen de la belleza concebida e interpretada por él, conforme a su propio canon, sujeto al *principium individuationis*, procedería arbitrariamente el crítico que, para decidir del valor intrínseco de una obra, la considerase aislada del autor y su canon personal, como algo extraño e independiente de su individualidad. Sin embargo, éste es el punto de vista excéntrico, desde el cual suele examinar la crítica contemporánea el mérito de las producciones, a las cuales aplica falsamente un criterio de belleza, que no presidió su concepción. Es lo mismo que si un romántico quisiera apreciar la belleza clásica, midiéndola con una norma romántica. Esta posición errónea de la crítica moderna falsea su análisis y anula enteramente su



dictámen. La actitud del crítico frente a la obra de arte, no ha de ser la excéntrica del espectador indiferente, que es un ser mítico, sino la concéntrica del coautor, animado de la pasión de la justicia. "Constans et perpetua voluntas jus suum cuique tribuendi" es, no sólo un precepto jurídico, un dogma de la moral estoica, sino un imperativo estético.

La ciencia ha establecido con bastante precisión el influjo de los caracteres, hábitos y predisposiciones de los padres en sus descendientes. Las leyes de la herencia y del atavismo van adquiriendo, a medida que el progreso científico se acentúa, mayor exactitud. Ciertas enfermedades se trasmiten, evidentemente, en forma de taras larvadas, por vía hereditaria. De modo que los hijos no son los meros sucesores del derecho civil de los romanos, sino reales prolongaciones, orgánicas y anímicas, en el tiempo y el espacio, de sus progenitores. Renacemos, en realidad, en nuestra descendencia. Cada nacimiento es un avatar. Este es el arcano sentido de la resurrección de la carne y del principio de la innortalidad.

¿Qué diremos de la obra de arte, ese hijo predilecto y primogénito del esposo de la belleza, no menos amorosamente concebido que los hijos de carne y hueso? También sobre ella actúan las leyes atávicas, ancestrales, contingentes. "Libelli habent sua fata", dice Horacio. Los opúsculos tienen su *ananké*, su *fatum*, su determinismo, para usar un vocablo científico moderno. Y, sin dejar de tener los libros su destino propio, las creaciones artísticas son asimis-



mo verdaderos renacimientos espirituales y sensitivos de sus creadores.

Necesario sería desconocer el influjo inmediato y directo de la vida del artista sobre su obra toda, de la que es aquélla inseparable. Si las criaturas del arte son inmortales, es porque, al nacer, traen en su íntima estructura un potente aliento vital vencedor de la muerte. Esta levadura vital, que fermenta en la eternidad de las creaciones bellas, proviene, por contraste, de la propia existencia efímera, deriva, por antítesis, de la propia sustancia perecedera del artífice. La vida, orgánica e inorgánica, y mucho más la vida perenne de las creaciones artísticas, no nace, ni puede nacer sino de la vida, puesto que, como ahora lo sabemos, no procede de la nada.

La alta y verdadera crítica de arte — sin filosofía no hay crítica — no puede, consiguientemente, abstraer la obra viviente del espíritu inteligente y sensible que la creó, poniendo quizá en ella la porción más pura y noble de su existencia espiritual. Por lo común, el autor trata de eternizar su imágen, sus alegrías y sus dolores, en sus obras, en las cuales el elemento autobiográfico, confesional y a veces confidencial ocupa el primer plano. La dificultad del dramaturgo y del novelista para crear caracteres y tipos diversos, que no sean a su imágen y semejanza, dimana de que, aun con gran potestad proteica y consustanciadora, no aciertan a emanciparse fácilmente del círculo de hierro, de la rígida ley de bronce de su propia personalidad. Por eso vemos cómo la mayoría de los noveladores y dramaturgos no crean, en



rigor, sino una, o, a lo sumo, dos figuras humanas, que varían al infinito, repitiéndose sin cesar. Sus personajes recuerdan las variaciones del arte musical, bordadas sobre un solo tema. La gran variación beethoveniana, con personalidad propia y carácter específico, sólo se encuentra en Shakespeare. Recuérdese a este propósito la similitud de la sonata opus 57, titulada *Appassionata*, de Beethoven, con *La Tempestad* del poeta inglés.

El conocimiento de la vida del artista, resulta, por lo tanto, indispensable e imprescindible para comprender y aquilatar su obra. Es no menos preciso el conocimiento de sus ideas estéticas. Con estos dos elementos de juicio, la crítica hállase en aptitud de establecer la categoría del artista y de su obra, apreciando el grado de relación o distancia mediante entre sus conceptos estéticos y el esfuerzo realizado.

La existencia, por trivial y oscura que fuere, del hombre de arte, viene a ser como el ambiente, el comentario vivo de su obra. Por aquélla sabemos o adivinamos el origen, la razón y el designio de todas sus producciones. Así como el hombre es un producto de las circunstancias de su medio, una resultante del paralelógramo de fuerzas del ambiente social y vital, análogamente el artista es un resultado de las circunstancias, episodios, peripecias, factores y escenas de su existencia. Cada hora que pasa, trae consigo una emoción, arrastra un ensueño y engendra una esperanza. La atmósfera que nos rodea en tal o cual período, en este o aquel ciclo, da la tonalidad de nuestro espíritu: el "mi mayor



bemol'' de la cuarta sinfonía o el "re menor'' de la novena, del maestro de Bonn. La materialidad del mundo íntimo del artista, explica la realidad y la idealidad del orbe de sus sueños. Esta obra riente y juguetona no puede haber sido engendrada sino en una hermosa tarde de primavera. Aquella producción melancólica fué concebida, seguramente, en un doliente crepúsculo de otoño. La creación integral del artista se ilumina y humaniza, si se proyecta sobre ella, tal como un fanal esplendente, el vivir cotidiano y consuetudinario del hombre.

No obstante esta verdad innegable, que será uno de los axiomas de la crítica del porvenir, la actual, si bien ya no discute la trascendencia de la vida del artista y del espíritu de su época, no admite aún el valor de las ideas estéticas de aquél. El crítico juzga ordinariamente de la obra creada por otro, a través de su propio temperamento, de su canon personal, de la parcialidad, en fin, de sus singulares ideas artísticas. Pretende que el autor conciba la belleza como él. Esto quiere decir que el crítico no respeta la libertad de la creación artística y que, al intentar erigir su canon individual en norma universal, proscribe la originalidad, en nombre del principio de autoridad, enterrado en la historia de la filosofía por el canciller Bacon, y en el arte moderno, procedente del Renacimiento, por todos sus grandes representantes y heraldos. Esta posición errónea de la crítica moderna deriva de considerar la obra de arte como una cosa extraña a su creador, como algo indiferente al mismo y disociable de su



espíritu y su sentimiento. Y ocurre que ni los mismos objetos inanimados, como la casa, los muebles y los vestidos, en todos los cuales reflejamos nuestra alma, pueden ser separados de nuestro ser moral. Y la crítica divorcia del alma del artista, nada menos que la creación de su mente, de su sensibilidad o de su fantasía, vale decir, crea una distancia artificial, que en rigor de verdad no existe, entre el artista y su obra, un *alter ego* o yo trascendental. La crítica se asoma al borde de este abismo, tendido por ella entre la obra y el artista, y desde allí, como desde un trípode, pronuncia su sentencia inapelable.

Impónese, desde luego, un nuevo método en la apreciación crítica de la creación estética. Dicho método o sistema tiene que reconocer como principio el respeto de los conceptos estéticos del artista. La función del crítico debe concretarse a determinar si la obra realizada responde o no a las ideas artísticas del autor. No será el crítico un abogado del diablo, pronto a puntualizar los lunares de la obra lograda, sino un censor prudente de sus desmayos y vacilaciones. Y, sobre todas las cosas, se encaminará a establecer el grado o amplitud del ángulo mediante entre el ideal estético profesado y la producción alcanzada.

Respetuosos de los derechos del artista, tan valiosos como todos los del hombre, nos guardaremos muy bien de trazar imaginarias líneas divisorias entre aquél y su obra, en la que veremos, no tan solamente una hora de emoción, sino también un es-



tado de alma, como si fuera un paisaje. Veremos igualmente en ella una síntesis de la vida, sonriente o dolorosa, del autor y admiraremos su belleza en silencio, con el recogimiento con que en el teatro asistimos a la escena culminante de un desolado drama humano, que hemos vivido o que podemos vivir mañana. No estableceremos divorcio alguno entre el ser sensible y la belleza revelada por él, conforme al canon de su propia sensibilidad. Este divorcio no existe sino en la mente de la miope e incomprensiva crítica contemporánea. Nosotros sabemos que el artista y su obra integran una unidad indestructible. La creación artística está lejos de ser una máquina disociable. Es una criatura viviente, una proyección del alma emocionada del artista sobre el plano invisible de la belleza.

Era yo adolescente, cuando, en las altas horas de la noche de estío, no me dejaba conciliar el sueño la atmósfera sobresaturada de intensos aromas florales. Las emanaciones aromáticas procedían de los floripondios del jardín vecino. Sabido es que tales flores despiden, en las horas nocturnas del estío tropical, efluvios olorosos tan acres y violentos que enervan los sentidos. Y pensaba yo por qué el floripón o campanón, como se le llama en Entre Ríos, escapaba a las leyes naturales, que rigen la floración y presiden el delicado perfume de las campánulas. Por asociación de ideas, pensaba al mismo tiempo en la victoria regia, el maíz del agua, y me preguntaba la causa en cuya virtud dicha planta acuática no se ajustaba a la breve y elegante expansión



floral de la margarita y el nenúfar. Más tarde comprendí que procedía como el crítico que dictamina sobre el valor de una obra, en nombre de principios generales y sin tener en cuenta el clima de Montesquieu o el medio ambiente de Taine. En nombre de las leyes del mundo vegetal, ¿debía condenar la acre fragancia del floripondio, porque no exhalaba el imperceptible perfume de las campanillas? ¿Debía exigirse igualmente de la victoria regia, la blancura del nenúfar y la brevedad de la margarita? Todo esto era sencillamente pueril y absurdo. Absurda y pueril asimismo es la posición del crítico que falla sobre el valor de una obra, conforme a principios generales o de acuerdo con su canon personal.

Dice Novalis que "cada obra de arte tiene un ideal *a priori*. Como todo pensamiento del celeste autor de "Los discípulos en Sais", requiere el enunciado una meditación sutil y honda. Efectivamente: un ideal apriorístico preside la concepción de toda obra de arte. Dijimos anteriormente que este ideal se corporizaba en el troquel de una armonía preestablecida, no deliberadamente buscada. Cuando dicho ideal se concreta, por órgano del artista, en la belleza de la obra realizada *a posteriori*, ese ideal entra a formar parte íntegramente de la vida del creador y es una realidad tan viviente como cualquiera de los conceptos excelsos, que se aposentan y encarnan en las almas superiores. Ideal *a priori*, realidad *a posteriori*, la obra de arte es inseparable del mundo del artista y, más bien que una propiedad de éste, es un hijo



de su espíritu, en quien se prolonga e inmortaliza el sueño más puro de su vida: el sagrado sueño de la belleza, vencedor del sueño de la muerte.



EL ARTE Y LA NATURALEZA



Las alusiones directas del idioma guaraní a las eternas cuestiones del espíritu humano, sobre todo a la de los orígenes, tan grave como la de los fines, incitan a plantear de nuevo los problemas más fundamentales de la moral, la estética, la mitología, la lingüística, la religión y la filosofía. En otros ensayos, hemos encarado algunos de ellos someramente. El tema de la ética y la estética, involucrado en la frase: *i-poráh* — es bello y está bien, en acepción traslaticia — es sumamente interesante. Con esta expresión única se designa un doble concepto: la belleza física y la hermosura moral. ¿Antecedió la estética a la ética? ¿El sentimiento de la belleza y la idea del bien fueron originariamente un solo sentimiento o concepto y posteriormente se disociaron? ¿En qué período histórico se produjo la disociación: cuando la filosofía moral bajó con Sócrates del cielo a la tierra, según la sabida frase de Cicerón? ¿Es necesariamente bello lo bueno y



forzosamente bueno lo hermoso? Téngase presente — es un punto de vista que no debe perderse — que, dado el carácter concreto de las formas idiomáticas primitivas, la belleza física debió preceder a la idea abstracta de la hermosura ética. Y si la belleza es el bien o el bien es la belleza, ¿qué relación tiene esta igualdad con la concepción platónica de la belleza, resplandor de la luz de lo verdadero?

Si no podemos responder satisfactoriamente a estas interrogaciones, de suyo formidables e incesantemente formuladas por la curiosidad filosófica, debemos convenir, al menos, en la fecundidad del idioma guaraní en la insinuación de remotas perspectivas y vastos horizontes sobre los altos problemas de la estética y la moral.

Yo creo que el guaraní, cuando califica con una expresión la belleza y el bien, está en la verdad. El histórico debate sobre la moralidad o la inmoralidad, planteado en el terreno del arte, puede reducirse a la fórmula latina: *munda mundis, inmunda inmundis*, pura para los puros, impura para los impuros. La belleza, si no es el soberano bien de la filosofía platónica y de la teología de Santo Tomás de Aquino, es, por los menos, un espectáculo moral. ¿Y qué es la ética sino una estética? No es concebible la distinción sin la belleza moral, ni el buen gusto artístico sin la distinción ética. La concepción de la belleza es siempre una inmaculada concepción. En los dominios de la estética, se consuma plenamente el dogma, el milagro de la teología cristiana. Y a la pureza de esta concepción es dable atribuir la be-



lleza y el bien de la creación artística. O, como decía el guaraní, *i-poráh*, es hermoso y está bien. ¡Que admirable asociación de sentimiento e idea!

Ahora bien: en otra oportunidad examinamos las relaciones entre el lenguaje y la naturaleza; las que median entre ésta y el arte, no son menos dignas de estudio.

¿Cuál es la posición del lenguaje moderno frente a la naturaleza? Como la noción espacial es la más inteligente y más clara, digamos que aquél se halla, delante de la naturaleza, a la misma o parecida distancia que el eco de una onomatopeya primitiva. Nuestras actuales lenguas de flexión son lejanas re sonancias de la armonía imitativa, que modularon las primeras formas idiomáticas. Luego, el arte, que se sirve del lenguaje como medio de expresión, se encuentra a igual distancia de la naturaleza, o sea, la la distancia de la imitación, la *mimesis* aristotélica.

Sentada esta premisa, notemos que, como se ha dicho con escasa justicia para el arte clásico, el romanticismo puso en boga el sentimiento de la naturaleza. El naturalismo, intentando completar la visión romántica del paisaje, agregó al sentimiento de la naturaleza la descripción más o menos anatómica, vale decir, topográfica, de la misma. Pero ni el naturalismo, ni el romanticismo, abordaron este problema, que era previo, a mi entender, al sentimiento y la pintura de la naturaleza, a saber: ¿es capaz el arte de espresarla, tal como ella es?

De más está decir que no aludo a aquella naturaleza afeitada, pulida y empolvada de las églogas



del abate Delille, que inspiró a cierto poeta satírico — un tal José María Fétis — esta graciosa estancia:

"Virgile, en des rients vallons,
A celebré l'agriculture,
Vous, l'abbé, c'est dans les sallons,
Que vous observez la nature."

No, yo no hablo de esta naturaleza microscópica, falsamente virgiliana, meliflua, retocada y dulzona, que se contempla desde un balcón, que asoma a un jardín de invierno, sino de la naturaleza plena, salvaje, sin afeite literario, que se observa al cielo raso, a la intemperie, en las magnas soledades del desierto o del trópico.

¿Es capaz el arte, con sus medios técnicos de expresión, sean estatuarios, pictóricos, musicales o poéticos, de pintar la naturaleza en su grandiosa y profunda unidad? De imitarla, sí, más no de reproducirla en su unidad polifásica. Toda reproducción de ella es un calco fragmentario inerte. Los que llaman los pintores *naturaleza muerta*, es, con perdón de ellos, la mitad de la pintura. Por eso decía Aristóteles en su *Poética*, que el arte trata de imitar a la naturaleza, dando a entender con ello que entre la naturaleza y el arte mediará siempre la distancia que existe entre el original y la copia. Esta distancia no es solo propia del arte antiguo, sino también del moderno. Afirmemos que será también la limitación del arte venidero. ¿Por qué? Es menester que razonemos nuestra limitación.Es preciso que restauremos el antiguo abismo entre la naturaleza y el arte.



A fines de 1919 iba yo camino del Paraguay, como quien va por la ruta de Damasco, cuando, en presencia de la magnífica naturaleza subtropical, me planteé tan angustioso y fundamental problema de técnica estética. Tormento grande para el artista honesto la imposibilidad de objetivar, con sus precarios y mediocres medios de fijación o captación de la realidad sensible, la sublimidad de la naturaleza. Porque sólo la naturaleza es sublime y el arte es únicamente bello. Todas las palabras del léxico resultáronme pálidas, pobres, insuficientes para describir la magnificencia multiforme de las cosas. Este sentimiento de la impotencia de la palabra para acercarse a la belleza íntima de la naturaleza es el drama más intenso que puede torturar la conciencia honrada de un artista. ¡Qué pobre, qué vulgar, qué inexpresivo resulta el lenguaje para dar una noción, no ya plenaria, sino distante, de la hermosura del mundo!

La limitación del idioma moderno, no ya como órgano de expresión del sentimiento o del pensamiento del hombre, sino como interpretación de la belleza integral de las cosas, es una tremenda verdad que se impone al espíritu. Las frases más bellas, las expresiones más perfectas del arte universal palidecen ante el esplendor de la naturaleza, en cuyo seno surge la emoción, casi fisiológica, de la incapacidad de la palabra para traducir su hermosura múltiple, en su complejidad cromática, lumínica y musical. Instintivamente se recuerda la angustia del poeta romántico que, para escribir un himno, ansiaba pala-



bras que fuesen a la vez "suspiros y risas, colores y notas". Sólo quienes no han contemplado religiosamente, en actitud de amor, una puesta de sol subtropical, pueden vanagloriarse de haber aprisionado en sus cuadros la luz y el color de la naturaleza. ¿Y el sonido? En la sinfonía *Pastoral* de Beethoven, está, innegablemente, toda la emoción religiosa de la naturaleza, pero no está toda la naturaleza. Lo propio acaece en muchas páginas descriptivas de Wagner. Unicamente mediante la fusión de todas las artes, pudiera suscitarse, en un instante dado, la sensación viviente de las cosas percibidas como una unidad. Aisladamente, cada arte sólo nos da la visión fragmentaria de la realidad, que no es una unidad simple, sino lo uno múltiple de la filosofía griega.

Por mucho que nos hayamos acercado a la naturaleza, al conocer mejor la leyes de sus fenómenos, la verdad es que el arte, especialmente el arte literario, por emplear un instrumento de expresión alejado de ella, distará mucho todavía de reproducirla en su totalidad poliédrica y su politónica plenitud. El romanticismo nos ha aproximado sentimentalmente a ella, en virtud de la relación emotiva que crea el sentimiento del paisaje. El naturalismo ha dado otro paso en igual sentido, al ponernos en contacto formal con ella, por medio del conocimiento íntimo de la anatomía de sus partes. El simbolismo, por su lado, habitúa de nuevo la retina moderna a la visión goethiana del símbolo más allá del mundo de las formas, detrás de las cuales percibía elementos arquetípicos la aguda mirada de Leonardo da Vinci. Pero



la naturaleza es algo más que sentimiento, análisis y símbolo, si bien puede ser definida por el sentimiento, escudriñada por el análisis y abarcada por el símbolo. Ella es, en sí misma y por sí misma, y lo será por siempre, como universo de formas y de leyes, el dechado original y el ideal postrero del arte, que no dejará de ser una pantomima, de acuerdo con las viejas y renacientes teorías del filósofo peripatético.



LA SENSACIÓN DEL PAISAJE



M. Paul Groussac, a propósito de *Don Quijote*, formula la siguiente observación: "Digamos, sin embargo, para no exagerar, que, al lado de sus insípidas descripciones "poéticas", tomadas en los libros, se encuentran en el *Quijote* algunas rápidas visiones de naturaleza, si bien más sugeridas que presentadas: tal, verbigracia, aquel esbozo del Toboso dormido que, con cuatro o cinco rasgos triviales, produce una sensación total tan penetrante como el *Nox erat* de Virgilio; y acaso sea uno de los misterios del genio el dar la impresión de las cosas sin describirlas".

El distinguido y culto escritor plantea con tales términos un interesante problema, diríamos hoy estético, relativo al paisaje, sobre el cual se ha escrito tanto hasta estar casi agotado el tema. ¿Es cierto que sea "uno de los misterios del genio el dar la impresión de las cosas sin describirlas"? Yo creo que semejante don no constituye un misterio, ni es privativo del genio. Voy más lejos todavía: sólo con esos "cuatro o cinco rasgos triviales", a que se refiere M. Groussac, y nada más que con ellos, cabe dar la impresión total y plena de un paisaje. La descripción



minuciosa, prolija y circunstaciada, en lugar de producirnos la sensación del paisaje, nos impide, por el contrario, verlo, del mismo modo que los árboles nos ocultan el bosque.

¿Qué es el paisaje, o, mejor dicho, como lo percibimos? El paisaje, en su totalidad, lo percibimos como una sensación. Lo abarcamos simultánea o sucesivamente con sus tres o cuatro rasgos salientes y característicos, como las cuatro notas simultáneas o sucesivas de un acorde perfecto. Cuando intentamos abrazar todos los términos, planos, ámbitos y elementos de un paisaje, la unidad del conjunto desaparece y nuestra retina solo divisa una porción o aspecto del paisaje: el color, el sonido, la luz, el cielo, la pradera, el bosque. Pero todos estos elementos, integrados en la unidad del panorama, los percibimos exclusiva y totalmente como una sensación de conjunto y de síntesis. Y la sensación es breve, fugitiva, instantánea, por lo que solo cabe en pocas palabras y para evocarla, sólo bastan unas cuantas pinceladas.

Un filósofo, que ha hecho observaciones encantadoras y sutiles sobre la naturaleza, Novalis, dice: "Hay especies particulares de almas y de espíritus que habitan en los árboles, los paisajes, las piedras y las imágenes. Es necesario considerar un paisaje como una Driada. Es menester que se sienta un paisaje como se siente un cuerpo." Notemos de paso que los griegos poblaban sus paisajes de divinidades y que nuestros guaraníes veían almas y espíritus en las cosas. No existe incoveniente en humanizar o divinizar el paisaje; pero, ya lo imaginemos como una



Driada o un cuerpo, lo hemos de sentir, como lo sentimos, como un todo susceptible de ser dividido por la mirada disociadora del pintor o del novelista en fragmentos. No de otra manera oímos el acorde perfecto, al parecer uno e indivisible, cuando no es más que un conjunto de notas armónicas.

La novela realista fué la que disoció la sensación del paisaje, la visión unitaria de la naturaleza, complaciéndose en la pintura acabada de los pormenores del panorama. Las escasas y sobrias pinceladas con que el arte antiguo nos daba la visión exacta, viviente y completa del paisaje, cedieron el lugar a la crónica o inventario de las particularidades de la decoración y el ambiente. Es indudable que la descripción naturalista nos hace conocer mejor todos los rasgos y los aspectos de un cuadro; sin embargo, la minucia sobrepuja al paisaje y éste se pierde en la visión del lector. Nuestra imaginación tiene que realizar un penoso esfuerzo de asociación y de síntesis para reconstruir el paisaje disecado, descompuesto en sus mínimas partes por la implacable mirada del analista, que nos obliga a otorgar interés a particularidades, que no llamarían nuestra atención de otra manera.

En materia de evocación artística, es preferible y más eficaz, sobre todo, sugerir que meter por los ojos los paisajes, los pueblos y la civilizaciones. El método descriptivo, analítico, no deja espacio ni margen a esa creación personal del lector que suscita el procedimiento sugerente, sintético. La pintura precisa los contornos del paisaje, limitando al propio tiem-



po el ámbito de la imaginación, al paso que la sugerencia indica apenas y deja al lector culto la libertad de seguir libremente el vuelo de su propia fantasía, completando el diseño.

Aunque parezca paradoja, pero la cosa es evidente, el sentimiento de la naturaleza, que se supone una conquista del arte moderno, ha matado a la naturaleza, en la novela, al menos, en la cual abundan las descripciones, pero faltan los paisajes. Por lo demás, cuando se afirma que con Rousseau aparece dicho sentimiento en la literatura, no se expresa sino una verdad a medias. Nadie, que conozca el arte antiguo, podría sostener en absoluto que careciera del sentimiento de la naturaleza, cuando ésta era para el pensador griego o el poeta latino la morada de sus númenes. El propio Virgilio, sacado a colación por M. Groussac, es un ejemplo de excepción. Otro podría ser Platón, que nos sugiere en su diálogo sobre la belleza un delicioso paisaje ático. Claro está que el sentimiento de la naturaleza en el arte moderno es de carácter esencialmente estético, mientras que en el antiguo ese sentimiento se confundía con una suerte de veneración religiosa.

Lo que M. Paul Groussac considera como una potestad misteriosa del genio literario, no es otra cosa que un sencillísimo secreto perdido juntamente con la sobriedad y la unidad de la visión antigua. Criaturas refinadas y complejas, atiborradas de intelectualismo, ya no somos capaces de concebir un paisaje como una Driada, según la expresión de Novalis, sino que nos deleitamos en contemplarlo sensual-



mente en la complejidad de sus elementos constitutivos. La novela naturalista nos ha dicho una y mil veces que el paisaje es una sinfonía y lo ha descripto a toda orquesta. Mas se olvidó de advertir que es, en primer término, una sensación visual, la percepción de un todo en tres o cuatro de sus rasgos y atributos. Y omitió añadir asimismo que, así como los instrumentos, oídos aisladamente del resto de la orquesta, no nos dejan escuchar la sinfonía, de análogo modo los detalles baladíes nos impiden distinguir el paisaje y experimentar la emoción del mismo. Sígase el desarrollo de los temas en la composición wagneriana y se habrá dejado de sentir el encanto de la belleza musical de la obra.

Realmente, no hay misterios en la creación del genio, sino simples observaciones profundas sobre las relaciones entre las cosas y su espíritu.

Por último, no sé cómo se concilia el racionalismo filosófico de M. Groussac con los misterios que atribuye a los genios, que llegaron a ser divinos en fuerza de ser profundamente humanos. Me parece que hay una contradicción, menor a todas luces, en negar los misterios religiosos y en admitir al propio tiempo los misterios artísticos. ¿No son ambas cosas de la misma naturaleza? ¿Es posible que un crítico tan culto crea a estas horas en "los misterios del genio", como si ignorara el proceso de la creación artística?

Mas no quiero disputar con M. Groussac, que merece todo mi respeto como escritor. He deseado únicamente recordar la humanidad de los genios, no con el afán de derribarlos de sus pedestales, sino para ha-



cer ver que la condición sobrehumana de sus creaciones nace por arte natural de la contemplación inteligente de la realidad, abarcada como una síntesis y percibida como una sensación, en el paisaje.



EL CENTENARIO DE LA NOVENA SINFONIA



Un intermedio... El mundo entero ha comemorado el primer centenario de la muerte de lord Byron el autor de *Manfredo* y de *Caín*, y el segundo del nacimiento de Kant, el fundador del criticismo filosófico, y ha pasado en silencio la primera centuria de una obra de arte, no menos imperecedera que la obra poética de Byron y la filosófica de Kant: el centenario de la novena sinfonia de Beethoven.

¿No merecía ser recordado por el mundo filarmónico todo un acontecimiento tan significativo en la historia de la música? Indiscutiblemente. Lo cierto es que ha transcurrido el día 7 de mayo actual sin que se alzara una voz para recordar que en un día



semejante, cien años atrás, se estrenó en Viena, bajo la dirección de Umlauf y con la presencia del propio autor, completamente sordo, la sinfonía coral del divino maestro de Bonn.

Tengo para mí que las obras maestras del arte, como las figuras que las crearon, son epónimas. La novena sinfonía, grandioso testamento de un genio sin ventura, culminación excelsa de un dilatado período de arte, inaugura un nuevo ciclo, que se hará extensivo más tarde a todas las artes: el del romanticismo, latente en la poésia de Byron y de Goethe, en la filosofía de Kant y en una obra del primer estilo de Beethoven, la sonata opus 27 número 2 "casi una fantasía". Evangelio del arte del porvenir, recogido en la hora propicia por Ricardo Wagner, la postrera sinfonía de Beethoven señala una fecha histórica en la evolución de la música contemporánea derivada del arte del Renacimiento, fecha desde la cual data una nueva sensibilidad musical, la que nos permite comprender sin esfuerzo la belleza pura de *Parsifal*, hermana mayor de la obra beethoveniana y sinfonía también como ella, y como ella asimismo inspirada en el *leit motiv* de la alegría, de la redención, de la fraternidad universal, por la vía sagrada, iluminativa y unitiva, del dolor.

La novena sinfonía parece haber sido escrita expresamente para nuestro siglo, como que fué compuesta para todas las centurias. De los cuatro puntos del horizonte del mundo, aun ensangrentado por la guerra, llegan clamores de paz, anhelos de fraternidad y designios de armonía. Es la sinfonía de nues-



tro siglo que se desgarra y gime en todas las variaciones y modulaciones del ré menor. Pero ya vendrá el coro de la humanidad redimida, el magno himno de la concordia humana en ré mayor triunfal.

El Beethoven de la novena sinfonía es un ciudadano del mundo; el de la quinta sinfonía es la personalidad íntima torturada por una tragedia interior. Mientras ésta puede ser considerada como la propia autobiografía del músico, aquélla es, según lo advirtiera Urban, la "biografía moral" de Beethoven, tomada en la acepción de la "biografía ideal" de que habla Sainte-Beuve, al intentar reproducir los rasgos de Virgilio. En esta sinfonía, Beethoven, sin despojarse de la naturaleza humana, adquiere un alma universal, como Bach en *La Pasión según San Mateo* y Wagner en *Parsifal*. El sufrimiento tiene, en otras obras de Beethoven, acentos desgarradores de vibración puramente reconcentrada e íntima, en tanto que en la última sinfonía aparece el dolor revestido de una majestad hipolidia, de una entonación solemne, que le asigna cierto carácter épico- religioso. En la quinta sinfonía, el protagonista es el hombre, con su albedrío impotente ante el destino; en la novena sinfonía, es la humanidad entera, con el clamor de su desolación, dirigido a lo alto, desde donde desciende un coro de alegría sobre la tierra.

¿Qué significó la sinfonía coral de Beethoven en el momento de su aparición, en la sociedad europea, dos décadas antes del ciclón revolucionario del 48 y después del torbellino napoleónico? Un periódico de la época, el *Allgemeine musikalische Zeitung* del 1o.



de julio de 1824, lo dice: "el descubrimiento de un mundo nuevo, la revelación de los maravillosos misterios, nunca aun sospechados y oídos, del arte sagrado". Tras este mundo nuevo, que recuerda por analogía de alcance y significado la cantata *Cantemos al señor un cántico nuevo,* de Sebastián Bach, se precipita el romanticismo, surge el arte wagneriano, se torna más expresiva la idea musical, florecen nuevas escuelas artísticas, la libertad del músico se vuelve cada vez más grande. La novena sinfonía cierra una época, la propia de Beethoven, y abre otra, la de sus continuadores. En el espacio del siglo trascurrido desde la primera audición de la novena sinfonía, el arte musical ha ensanchado sus horizontes y abolido casi sus limitaciones. Parecía imposible que, después de las supremas fórmulas musicales del maestro de los maestros, pudiesen surgir otras nuevas, como lo creía Wägner en el género sinfónico. Sin embargo, ahí está el mismo Wagner, luego Claudio Debussy y ahora Igor Strawinsky, creador de la pantomima musical. Las pespectivas ilimitadas del mundo nuevo descubierto por la novena sinfonía, no han de agotarse con las formas de la música actual, porque el arte vive con la única condición vital de que constantemente se renueve y engendre nuevos estados de sensibilidad estética. Arte que se anquilosa y arcaiza es un lenguaje muerto, repertorio de sonidos apagados sin resonancia en el alma humana.

La lección de arte, de humanidad y de vida, que se desprende de la novena sinfonía de Beethoven, es una enseñanza terrible. Solamente se llega a la ale-



gría por el dolor, a la suprema libertad del ser, cantada por Schiller, por la vía del sufrimiento. El dulce Novalis ha expresado esta idea hermosamente: "el placer es un dolor ennoblecido". A idéntica conclusión arriba Ricardo Wagner en *Parsifal*. La redención prometida a la humanidad sólo es posible por la ascensión moral del dolor, por la prueba de aquella herida siempre abierta que sangra en el costado de Amfortas, el rey doliente que no podía alzar en sus manos impuras el Santo Graal. Y Parsifal, el héroe casto, reconquista la sagrada lanza redentora sólo después de haber sentido en sí mismo, sobre el voluptuoso beso de Kundry, el fuego roedor de la llaga nunca cerrada de Amfortas.

Asocio siempre en mi espíritu la cromática corriente sinfonía de la gigantesca obra de Beethoven con el tumultuoso movimiento polifónico de *Parsifal*. Ambas creaciones, gemelas por su inspiración y afines por su valor postrero, poseen la misma elevación religiosa, análogo aliento universal. El final coral de la novena sinfonía, que está más allá de las fuerzas humanas, es equivalente al cántico de redención de *Parsifal*. Entre ambos finales media, no obstante, una diferencia: el vuelo lírico de Beethoven se desata y expande con soberano ímpetu, con amplitud y plenitud goethianas, al paso que el arrebato lírico de Wágner causa la sensación de una fuerza libre contenida, de una poderosa corriente melódica deliberadamente temperada, rasgo éste que será más tarde el predominante de Claudio Debussy, César Franck, Ernesto Chausson y otros compositores



esclarecidos de la moderna escuela francesa. Este lirismo púdico, flotante, indeciso, trunco, tenue, sin definición precisa, como la tonalidad inicial de las sinfonías quinta y novena de Beethoven, es toda la poesía de los *Romances sans paroles* de Paul Verlaine y de la escuela simbolista. "La música sobre todas las cosas", preceptuaba en su *Arte poética* Verlaine; pero no el amplio desenvolvimiento sinfónico, la gran variación de Beethoven, sino el diseño musical del *lied*, en tono menor, sincopado y roto por silencios.

Cuando se piensa en las difíciles circunstancias en que brotó del genio de Beethoven este milagro de la novena sinfonía, se siente uno tentado a considerarla, no como la instrumentación de la *Oda a la alegría* de Schiller, sino como un supremo triunfo de la voluntad heroica de Beethoven sobre todos los dolores y las alegrías de la tierra. Es, pues, ante todo, un héroe el que canta el ensueño de la fraternidad universal, no realizado todavía, en el lenguaje sinfónico más celeste del arte sagrado.



LAS IDEAS FILOSÓFICAS DE VIRGILIO



Se piensa erigir un monumento al poeta Virgilio en Italia. ¿No podría alzarse el busto del vate latino en uno de los paseos de Buenos Aires, junto al del nicaragüense Ruben Darío? Bien estaría el sumo poeta de las *Geórgicas* frente al máximo panida hispanoamericano.

¿Pueden interesar en nuestro siglo las ideas filosóficas de Virgilio? Los conceptos fundamentales de los grandes poetas de la antigüedad sobre los orígenes del mundo, el destino del hombre y la naturaleza del alma, no pueden menos de ofrecer un interés permanente.

La filosofía de los poetas tiene el encanto de la poesía de los filósofos. Los dogmas filosóficos formulados en verso, como lo hicieron Empédocles y Lysis, entre los griegos, y Lucrecio, Horacio y Virgilio, entre los latinos, adquieren la belleza de la forma alada y rítmica, agregándose así al deleite intelectual de la doctrina, la emoción estética de la armonía. La poesía de los filósofos ofrece esta misma doble belleza de la



filosofía de los poetas. En el primer caso, los filósofos cantan como poetas, y en el segundo, los poetas disertan como filósofos.

Grato es por ello a los espíritus silenciosos y solitarios volver de vez en cuando la mirada hacia las ideas y los sentimientos de los magnos artistas de la edad clásica, eternos maestros de la belleza pura. Las obras excelsas de la poesía latina, más accesibles al alma moderna, son fuentes inagotables de serenidad y modelos insuperables de armonía. Cada siglo extrae de ellas una belleza nueva y cada generación descubre en su fondo su propia imagen, como en el espejo de una fuente. Cuando el mundo era heroico, la *Eneida* era el libro favorito de la sociedad guerrera, como la *Ilíada* lo fué de Alejandro. Cuando la sensibilidad dejó de ser épica y se tornó geórgica, las églogas abastecieron de Galateas, Amarilis, Dafnes, Filis, Titiros, Alexis, Palemones, Tirsis, Amintas, a los poetas bucólicos necesitados de figuras arcádicas. Puede afirmarse que, bajo el influjo de la poesía pastoril de Virgilio, el evocador latino de Teócrito, nació el romanticismo. En efecto, el sentimiento de la naturaleza, tan potente en el vate mantuano, se volvió un remedo eglógico en los postreros poetas postclásicos, que vieron alborear el arte romántico, determinado precisamente por la necesidad de horizontes nuevos, que provocó en el siglo seudo-pastoril tanta imitación pedestre de la poesía bucólica virgiliana.

No me explico bien por qué afirmamos, con sobrada injusticia, que el sentimiento de la naturaleza es



una conquista del romanticismo, de Juan Jacobo y Chateaubriand. Leyendo a Virgilio, debemos rectificar nuestro error y reconocer esta verdad: el sentimiento de la naturaleza se confunde en el poeta latino con el culto religioso — diría *deisidaimoníaco* — de los seres y las cosas. Este sentimiento, en el arte clásico es, ante todo, una efusión lírica, un tema poético, desde que en la prosa no hay vestigio de tal sentimiento. La pintura de la naturaleza, privativa de la égloga, se vuelve de pronto dominante y universal en el romanticismo. Invade, no tan sólo el campo entero de la poesía, sino también los dominios de todas las artes. El romanticismo fué, por consiguiente, la universalización del sentimiento de la naturaleza, originariamente poético, circunscripto a la égloga.

Vistas las cosas con este criterio, la historia del arte no aparece como una serie ilimitada de acciones y reaciones, de corrientes estables y de movimientos revolucionarios, sino como un vasto encadenamiento histórico, cada vez más ascendente, de teorías, cánones y conceptos, que se enlazan, completan y evolucionan sin fin, a veces con largas soluciones de continuidad entre dos escuelas. Resulta un poco infantil considerar al romanticismo como una reacción violenta y extrema contra el clasicismo, y al naturalismo como una revolución dirigida contra el romanticismo. El criterio superficial de la crítica contemporánea no ve en la sucesión de estas tendencias artísticas su enlace oculto y su continuidad lógica. Pero una concepción más profunda y más exacta del movimiento de las escuelas literarias, concepción que



es más filosófica que histórica, descubre en ellas una unidad fundamental en evolución sin término.

¿Cabe dudar del acendrado amor de Virgilio a la naturaleza? Y amor místico, verdadera religión de la naturaleza, culto de las divinidades agrestes y silvanas, sentimiento casi panteístico de sus fuerzas sagradas y sus leyes divinas. Para él, los ríos y los bosques son sagrados. Creo haber visto que llama sacra hasta a la sombra de los árboles. Entre paréntesis, habla en las *Bucólicas* (verso 20, égloga IX) de la "verde sombra", paradojal y bello epíteto, que, aun hoy, ofendería a los puristas y que sería natural en el siglo de Augusto.

Entre las ideas filosóficas vertidas por los poetas del siglo de oro de la latinidad, entiendo que las de Virgilio son más puras y elevadas que las de su contemporáneo Horacio, cuya Musa epicúrea sonríe igualmente a Platón y Zenón, sin saberse a ciencia cierta si se queda, en definitiva, con Epicuro, o huye de su huerto para irse al pórtico de los estoicos.

¿Cuáles eran las ideas del autor de la *Eneida*? Virgilio no ignoró nada de lo que un poeta, verdaderamente digno de este nombre, pudo conocer en su época. Fué, como lo disimula con elegancia todo gran poeta, un erudito, un sabio. Sobresalió en el estudio de la medicina y de las matemáticas. En Nápoles aprendió las letras griegas bajo la docta dirección del poeta Parthenio de Nycea. El filósofo epicúreo Syron le enseñó la doctrina del maestro.

La filosofía de Epicuro era la que estaba a la sazón en boga entre los espíritus doctos y refinados.



Dicho filósofo negaba la inmortalidad del alma, la providencia divina; proclamaba el deleite como soberano bien, la paz del alma como el estado perfecto de la sabiduría. Negaba igualmente la existencia de los dioses concebidos por el vulgo. Trataba de explicar los fenómenos de la naturaleza con un criterio, diríamos científico, prescindiendo de la intervención de los agentes divinos, que no se preocupaban, a su parecer, del destino de los hombres. Por medio de un atomismo ecuménico, en perpetuo movimiento, explicaba el origen y el ser del mundo. Dijo que el universo era infinito. El sistema filosófico de Epícuro era, en fin una concepción grandiosa, una doctrina positiva, casi moderna. Mal comprendido en vida del propio filósofo — tal es la suerte común de los pensadores, — representaba entonces, en la centuria áurea y un poco decadente de Augusto, lo que llamaríamos hoy una reacción materialista contra las doctrinas de Platón y de Aristóteles, a quienes despreciaba, tachándolos de ignorantes. De ahí su difusión, que no llegó a ser nunca popular, en un siglo minado ya por la duda escéptica, en el seno de una sociedad voluptuosa, inclinada al lujo y las artes. La doctrina estoica, grave y austera, inspiradora de las Doce Tablas, no casaba bien con los gustos refinados y las costumbres elegantes de esa centuria, de oro para las letras latinas, pero de decadencia de las antiguas virtudes romanas. En cambio, la flexibilidad de la moral epicúrea se adaptaba admirablemente al deleite luculiano y los placeres cesáreos. Verdad es que Epicuro no concebía la "vo-



luptas" fuera de la virtud; ésta era la genuina doctrina del filósofo; pero, en la práctica, el epicureismo era el manto de la voluptuosidad, la túnica filosófica de la molicie, la clámide intelectual del sibaritismo. Por otra parte, el mundo antiguo estaba fatigado; un inmenso deseo de paz se había apoderado de las almas, como lo advierte Sainte-Beuve; el paganismo caducaba. Una doctrina, que, como la epicúrea, hacía estribar la dicha suprema en el sosiego del ánimo, debía satisfacer necesariamente la ansiedad espiritual de la civilización romana, que vería nacer en ese siglo el cristianismo, la paz del alma elevada, no a la dignidad de una doctrina filosófica, sino a la categoría de una religión.

Juntamente con el debilitamiento de las rígidas virtudes romanas, el sentimiento religioso había declinado también. Epicuro, sin ser escéptico, negaba la existencia de cierto número de dioses populares venerados groseramente por la plebe. Cabe afirmar que el racionalismo epicúreo respondía al estado de conciencia de aquella sociedad indolente, delicada y frívola, que vería encarnado su ideal de existencia amena en la comunión de vida inimitable entre Marco Antonio y Cleopatra.

Veamos si Virgilio fué epicúreo, estoico o platónico. Talento ecléctico, no gustaba de encadenar su inspiración a un sistema, una fórmula, un canon; tentaba nuevas vías, perseguía moldes recientes, cada vez más amplios, en que verter su rica naturaleza lírica.

Digamos de pasada como escribía el poeta man-



tuano. Solía decir: "Produzco mis versos a la manera de los osos". Aulo Gelio pone en boca del filósofo Faverino el siguiente comentario: "En efecto, los osos no producen primeramente más que seres informes, que lamen en seguida para darles forma y figura. De la misma manera venían a luz los productos de su ingenio, decía, imperfectos y groseros, y solamente a fuerza de limarlos, de lamerlos, les daba forma, aspecto". Hay verdad en la ingenua confesión del poeta del gusto delicado, y sus versos lo demuestran. Los que pulió, los que retocó con especial cariño, aquellos a que dió la última mano, tienen todo el aroma de la gracia poética. Aquellos que no retocó, que no pudo acabar, sorprendido por la muerte, no son dignos ni del genio, ni del gusto del más perfecto de los poetas. Así es que cuando, atacado por la enfermedad, vió acercarse la muerte, rogó encarecidamente a sus amigos que quemaran la *Eneida*, que no había retocado bastante todavía". Nada podría agregar a las graves palabras del escoliasta antiguo.

Para nuestro gran Quevedo, Virgilio fué estoico y lo prueba, citando en su tratado *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*, tan celebrado por Azorín en estas columnas. la siguiente sentencia del libro segundo de las *Geórgicas*: Neque ille aut doluit miserans ,inopen, aut invidit habenti". Don Francisco de Quevedo y Villegas, en su afán apologético de la secta estoica, considera este pasaje como una confesión expresa de la doctrina del Pórtico, lo que, desgraciadamente, no



resulta del texto entero a que pertenecen los versos citados. Virgilio alaba allí la vida simple, quieta y dichosa del hombre que vive en contacto con la naturaleza, lejos de la "cosa romana", y nada más propio que, entre los rasgos de la existencia plácida del colono, señalase su apatía ante la pobreza dolorosa y la riqueza envidiada. Por lo demás, el estado de indiferencia o desdén de la indigencia y la holgura fué celebrado por todas las escuelas filosóficas, hasta por la epicúrea. Este es precisamente el carácter distintivo del estado de sabiduría: el filósofo perfecto no se inquieta, ni se turba ante nada, como Santa Teresa de Jesús, y sólo tiene la pasión del conocimiento y de la virtud. Es la *eudaimonía*, la paz celeste de la verdad alcanzada.

En este mismo libro segundo de las *Geórgicas*, el poeta dice a las Musas que desearía saber las causas de una serie de fenómenos, que fueron cabalmente explicados por los epicúreos y los estoicos, tales como el movimiento del cielo y de los astros, los eclipses del sol y de la luna, el temblor de la tierra, la duración de los días y de las noches. Parecería natural que si hubiera sido epicúreo o estoico, expusiese allí la pertinente doctrina del maestro sobre los fenómenos entonces llamados físicos; pero se limita a exclamar:

> Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
> Atque metus omnes et inexorabile fatum
> Subjecti pedibus, strepitumque Acheronis avari!

¿No le satisfacía la explicación epícurea y estoica de los fenómenos de la naturaleza? Cuando Virgilio



se halla en presencia de un hecho arcano e impenetrable y este fenómeno puede explicarse por la doctrina platónica, la recoge y consigna expresamente. Así lo vemos en el libro cuarto de las *Geórgicas,* donde, al describir la vida de las abejas y señalar sus costumbres, dice que por tales signos se pretende reconocer en las abejas una partícula de la divina inteligencia, "partem divinae mentis", pues que Dios llena "todas las tierras, el fondo del mar y el cielo profundo"; de Dios reciben sus tenues vidas los hombres, los animales y todas las especies vivientes; a Dios retornan todos los seres, después de su disolución; no mueren, sino que van vivientes a los astros y entran en el alto cielo. Dios, concebido como alma o sustancia del mundo, es principio de la filosofía platónica, pero lo fué también de la primitiva y pura Stoa, como se lee en la vida de su fundador y según lo advierte Schopenhauer, al afirmar: "en ella son Dios y el mundo una misma cosa". Si Quevedo hubiese citado estos versos y restituído el concepto genuino y verdadero de la Stoa, la filiación estoica de Virgilio merecería más crédito. Pero acontece que en la época en que surgió el poeta latino, toda la filosofía del Pótico se reducía a la "ataraxia", la célebre impasibilidad de los estoicos, y de su metafísica, evidentemente análoga a la platónica, no restaba nada o había sido olvidada ante la mayor claridad de las ideas afines de Platón. Pudiera ser también que el sistema físico o metafísico de la Stoa fuese prestado, como el de Epícureo, que era todo ajeno, como lo había notado ya Cicerón. Los prin-



cipios, que enuncia Virgilio en los recordados versos del libro cuarto de las *Geórgicas,* son, pues, platónicos; pero más adelante estableceremos la verdadera filiación filosófica de esas teorías que, sin dejar de ser platónicas, pertenecen originariamente a una escuela más antigua.

Se pretende que en los versos:

> Nec morti esse locum, sed viva volare
> Sideris in numerum.

la palabra "numerum" fué empleada por Virgilio en la acepción de "armonía", en el concepto pitagórico de los números. ¿Se referirá a la famosa armonía pitagórica de los astros o a la trasformación rítmica, numérica, cíclica de las almas?

Esa divina mente, que se descubre en el admirable instinto de las abejas y que llena el mundo orgánico e inorgánico, es la misma mente universal creadora — *nous logos,* número, idea — de que habla Anquises a su hijo Eneas en el libro VI de la *Eneida,* la fuente inspiradora de la obra dantesca. Es aquí justamente donde Virgilio desarrolla con amplitud las teorías platónicas esbozadas en el libro cuarto de las *Geórgicas.* Asombrado Eneas de las almas numerosas que pueblan las riberas del Leteo, inquiere las causas del arcano. Anquises le responde que son almas, a las cuales por el hado se deben otros cuerpos "animae, quibus altera fato corpora debentur". Sorprendido nuevamente Eneas de que almas tan sublimes, que remontaron de la tierra al cielo, vuelvan a animar cuerpos groseros, llevadas del deseo funesto de la luz mísera, contesta Anquises, exponiendo los



dogmas de la filosofía platónica. "En el principio, el espíritu nutre el cielo, las tierras, los campos líquidos, el luciente globo de la luna, el sol y las estrellas, y la mente, esparcida en los miembros del mundo, agita toda la masa y se mezcla con el gran cuerpo. Dicha mente es la causa vital de las especies humanas, animales, volátiles y monstruosas. Hay en estos seres una fuerza ígnea, un celeste origen, en tanto que sus cuerpos no los embaracen y sús órganos terrenos y sus miembros perecederos no los entorpezcan. De aquí que teman y deseen, sufran y se alegren. Encerradas en las tinieblas de su oscura cárcel, las auras no ponen la mirada en lo alto. Y aun cuando, en la luz postrera, la vida se abandona, no se liberan, sin embargo, de todos los males y las fatalidades corpóreas. Sufren, pues, castigos y por los suplicios expían sus antiguas manchas. Unas están suspendidas de los vanos vientos; otras, en un vasto lago, lavan sus infectos crímenes o se purifican por el fuego. Cada cual padece sus propios males; en seguida, somos trasportados al amplio Elíseo y pocos habitan sus amenos campos. Cuando ya el largo tiempo, terminado el círculo temporal, lava las culpas contraídas y deja purificada la parte etérea y el fuego del aura simple, y después que han transcurrido mil años, un dios llama a la magna muchedumbre de las almas a orillas del Leteo, a fin de que, olvidadas de su existencia anterior, vuelvan a ver la bóveda de los cielos y comiencen a desear nuevamente volver a informar nuevos cuerpos".

Tales principios, aunque están en diálogos de



Platón, por lo que comúnmente se los califica en el lenguaje filosófico de platónicos, no son real e históricamente de él, sino que pertenecen el grandioso sistema de Pitágoras, anterior a Platón en dos siglos. Pitagórico es el panteismo que pone Virgilio en labios de Anquises; pitagórica, la doctrina de la metempsicosis; de la escuela itálica, la purificación de las almas. Del maestro de Samos y sus discípulos, señaladamente Empédocles, son asimismo la opinión de que el cuerpo es una cárcel oscura, "carcere caeco"; el celeste origen de las almas, el "aetherium sensum" y el "igneus vigor" del aura, el círculo de mil años, la "mens agitat molem", el "spiritus intus alit", el "magno corpore". Pitagórica es también la idea de que el hombre es el artífice de su propia desdicha, enunciada por Virgilio en "quisque suos patimur Manes", esto es, cada cual padece sus Manes, el suplicio correspondiente a sus faltas. Expresamente lo atestigua así el estoico Crysippo: "Por esta razón habían adoptado la siguiente máxima los pitagóricos: "ten presente que los hombres deben acusarse a sí mismos de sus males". En efecto, creían que cada cual es autor del mal que sufre y que por nuestro propio movimiento y nuestra propia determinación caemos en los errores del vicio y en las miserias que son su consecuencia". La máxima citada por Crysippo figura en *Carmina Aurea* de Lysis.

Pitagórico es igualmente el retorno de las almas a los astros, de que habla Virgilio en el precitado libro cuarto ded las *Geórgicas*, y a uno de los símbolos de la filosofía itálica se refiere la siguiente expresión:



"numero Deus impare gaudet" (verso 75, égloga VIII), o sea, place a la divinidad el número impar. Los pitagóricos prescribían que se sacrificase a los dioses en número impar. Evidentemente, Virgilio conocía toda la parte esotérica y simbólica de la doctrina pitagórica, reservada a los discípulos llamados matemáticos y físicos.

Sin extremar el razonamiento, no es dable deducir del conocimiento y exposición de los dogmas del panteísmo itálico una profesión de fe pitagórica en Virgilio, aun cuando el espíritu, impresionado por la cita o alusión frecuente a principios de dicha filosofía, en la obra íntegra del poeta, se incline a admitirlo. Su predilección por las ciencias matemáticas, tan caras al maestro de Samos, es, sin embargo, muy significativa. Notorio es que todo el sistema físico y metafísico de los pitagóricos, sus símbolos y sus misterios, reposaban sobre los números. Podemos formarnos una perfecta idea de esta sabia doctrina presocrática, entreviéndola a través de la encantadora filosofía de un pitagórico moderno, el místico Novalis, para quien la vida de los dioses es matemática; los números, signos de las representaciones; la filosofía, una matemática superior; la matemática pura, religión. He aquí otros conceptos del celeste Novalis: "Todos los enviados divinos deben ser matemáticos. No se llega a la matemática sino por una teofanía. Los matemáticos son los únicos seres dichosos".

El conocimiento de las ciencias astronómicas y médicas, de los auspicios y los sacrificios mágicos, es otro fuerte indicio de la inclinación pitagórica de



Virgilio. Pero hay en la vida y, sobre todo, en la personalidad del príncipe de los poetas latinos, un rasgo saliente y característico, por el cual se estaría tentado a afirmar que el cantor del pío Eneas profesó el espiritualismo itálico, como lo profesó Platón, el del diálogo *Timeo*, pues todo lo que no es genuinamente socrático en el divino Platón, es totalmente pitagórico. El rasgo a que me refiero, es el carácter silencioso del poeta. El silencio en las almas delicadas, tiernas, sensibles, tímidas, contemplativas y melancólicas, como la del cisne de Mantua o la de Novalis, arguye casi siempre pitagorismo. Cuéntase del poeta que era "sermone tardissimus", muy tardo de discurso, de palabra. Chateaubriand pretendía que esa expresión denotaba dificultad de pronunciación, de donde resultaría que el poeta que conmovió hasta el desvanecimiento a Octavia, cuando leía el libro VI de la *Eneida* a Augusto, recitaría mal sus propios versos; pero, según Sainte-Beuve, "eso significa solamente que no improvisaba, que no tenía, como suele decirse, la palabra en la mano". Exactamente: era parco de palabras, de concepción lenta; era más bien una llama interior que se consumía en la contemplación, diría, completando la traducción literal de Sainte-Beuve. Los rasgos morales del poeta autorizan esta interpretación; sus sentimientos íntimos lo corroboran. Virgilio, en efecto, amaba el silencio, no sólo como el estado contemplativo más puro del hombre, un estado *eudaimoníaco,* sino también en la naturaleza, en la soledad de los bosques, las fuentes y los ríos. Los paisajes que pinta, están llenos del augusto reposo



de las cosas dormidas y de la misteriosa serenidad de los dioses eternos. Sedúcele la campiña en estado de calma, la umbría apacible, el murmullo tenue. Pareciera necesitar del silencio del paisaje para percibir el lejano rumor de las voces divinas, mezclado con el eco de los cantos pastoriles. Y, como verdadero artista, pinta los paisajes con dos pinceladas sintéticas, sugiriéndolos con el encanto pitagórico, esto es, melódico de los versos, con la cadencia de los pies métricos que se tornan murmurantes, con las palabras dactílicas y espondaicas precisas, que parecen susurros o suspiros. He aquí un paisaje virgiliano típico:

> Et jam summa procul villarum culmina fumant,
> Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.

El humo, que se eleva a lo lejos, en el fondo del valle, del hogar solitario, ha quedado clásico en la literatura del paisaje. O bien:

> Et nunc omme tibi stratum silet aequor, et omnes.
> Aspice, ventosi ceciderunt murmuris aurae.

¡Qué lejos estamos de la prolijidad inexpresiva e implacablemente analítica del arte contemporáneo! Estas expresiones poéticas de Virgilio, dijérase escritas en "fa mayor", equivalen a las formas musicales de la *Escena junto al arroyuelo* de la *Pastoral* paisaje, que parece haber sido compuesto por Poussin y diseñado por Miguel Angel". Tales pala-
Poussin y diseñado por Miguel Angel". Tales pala-
bras prueban la equivalencia establecida, dada la afinidad pictórica entre el poeta latino y el pintor francés, y demuestran, al propio tiempo, la unidad de



visión geórgica en tres grandes artistas clásicos: Virgilio, Beethoven y Poussin.

En suma, frente a las teorías filosóficas preponderantes en su época, el humano sistema de Epicuro, con su toque de racionalismo, respondería satisfactoriamente a las interrogaciones de un espíritu especulativo y analítico, como el de Virgilio. Su misma flaqueza erótica hallaría una justificación filosófica en los principios voluptuosos y placenteros de los epicúreos. "Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori": exclama en la égloga X, de las *Bucólicas*. Este verso parece más bien el grito de un epicúreo que la confesión de un platónico. Pero su inteligencia era sobrado elevada para contentarse con el panatomismo de Epicuro, aceptar la mortalidad del alma y negar la providencia divina. Era demasiado idealista también para no ver en el universo sino el movimiento de fuerzas ciegas y de gérmenes oscuros. El veía más allá de los seres y las cosas, en la naturaleza íntima del mundo y en la constitución secreta del hombre, una mente cósmica, un espíritu divino, principio y fin de la vida universal. ¿Cómo aceptar la disolución total de la vida con la muerte de los seres, cuando las especies viven eternamente? ¿Cómo negar la existencia de una providencia superior, cuando el mundo fué creado en el orden y la armonía? ¿Quién fijó leyes inmutables a la naturaleza que obra sabiamente? Preciso era reconocer un principio anterior a las "causas de lâs cosas", una unidad creadora diversificada en el universo. El racionalismo epicúreo y el vago panteísmo estoico, no



debieron saciar su inextinguible anhelo de conocimiento. En las teorías pitagóricas y platónicas, su inteligencia, enamorada de la belleza de la forma y de la profundidad del pensamiento, creería encontrar la verdad. Detrás de los números de Pitágoras, vería las ideas de Platón, y detrás de la filosofía de Sócrates, la poesía del verbo de su discípulo. Poeta al fin, le convencería, no tanto la certidumbre de la doctrina socrática, como la belleza del estilo platónico.

Creo, en definitiva, que, entre Pitágoras, Platón, Epicuro y Zenón, Virgilio profesó el panteísmo itálico a través del idealismo platónico.



POSIBILIDAD DE UN ARTE NUEVO Y MEJOR



No es imposible la creación de un arte nuevo y mejor que el contemporáneo, como tampoco resulta imposible el advenimiento de una civilización superior a la occidental, o de una sociedad más perfecta que la presente.

Admitir esta imposibilidad fuera carecer de perspectiva histórica, y, sobre todo, negar la perfectibilidad del espíritu humano. Sostener, como algunos lo sostienen, que el arte no es capaz de avanzar más allá de la perfección alcanzada en nuestro siglo, sería un error de época. Otro error de época sería decir que la evolución histórica del arte ha culminado en nuestra centuria, y que no le es dable marchar adelante sin caer en la decadencia.

Si examináramos el estado del movimiento artístico contemporáneo, veríamos que el arte atraviesa, lo propio que nuestra civilización, por uno de esos llamados ciclos de transición, crisis y anarquía. Tales períodos, vistos con un amplio criterio panorámico de los ciclos históricos, estéticos y filosóficos, suelen ser los más fecundos y trascendentales para la reno-

vación ulterior de las formas y corrientes del pensamiento humano. La anarquía precede habitualmente a un orden de cosas mejor, como el caos antecedió al equilibrio cósmico. Del fondo de esta discusión general, de este criticismo sistemático de todos los conceptos artísticos, del que no se libran ni los mismos principios básicos de la estética, ha de surgir, indudablemente, un arte, si no del todo nuevo, por lo menos un arte renovado y acaso mejor que el actual.

Creaciones audaces, realizadas en la música, la escultura, la pintura y la poesía, por individualidades altivas y solitarias, anticipan como obras precursoras los probables caracteres del arte futuro. En el arte del sonido es donde se insinúa ya una fecunda reforma. Después de la música, la escultura, felizmente revolucionada por artistas originales y selectos, lleva camino de sobrepujar a la estatuaria hierática del mundo antiguo, a la amanerada del Renacimiento y a la expresiva de Rodín. La poesía es quizá la más atrasada en este movimiento general de las artes hacia nuevas rutas, formas inéditas y vías no comunes.

Las fórmulas nuevas de expresión, de sensibilidad y de pensamiento, que preocuparon a los grandes artistas — Virgilio, Goethe, Beethoven, Víctor Hugo, Verlaine — surgidos, como los del siglo XX, en un período de agotamiento y de cansancio, precursor de una época de florecimiento, son y serán siempre posibles, puesto que el arte no es insensible al progreso de la ciencia, al refinamiento de la cultura, a la ele-

vación ulterior de las formas y corrientes del pensamiento humano. La anarquía precede habitualmente a un orden de cosas mejor, como el caos antecedió al equilibrio cósmico. Del fondo de esta discusión general, de este criticismo sistemático de todos los conceptos artísticos, del que no se libran ni los mismos principios básicos de la estética, ha de surgir, indudablemente, un arte, si no del todo nuevo, por lo menos un arte renovado y acaso mejor que el actual.

Creaciones audaces, realizadas en la música, la escultura, la pintura y la poesía, por individualidades altivas y solitarias, anticipan como obras precursoras los probables caracteres del arte futuro. En el arte del sonido es donde se insinúa ya una fecunda reforma. Después de la música, la escultura, felizmente revolucionada por artistas originales y selectos, lleva camino de sobrepujar a la estatuaria hierática del mundo antiguo, a la amanerada del Renacimiento y a la expresiva de Rodín. La poesía es quizá la más atrasada en este movimiento general de las artes hacia nuevas rutas, formas inéditas y vías no comunes.

Las fórmulas nuevas de expresión, de sensibilidad y de pensamiento, que preocuparon a los grandes artistas — Virgilio, Goethe, Beethoven, Víctor Hugo, Verlaine — surgidos, como los del siglo XX, en un período de agotamiento y de cansancio, precursor de una época de florecimiento, son y serán siempre posibles, puesto que el arte no es insensible al progreso de la ciencia, al refinamiento de la cultura, a la ele-

vación ulterior de las formas y corrientes del pensamiento humano. La anarquía precede habitualmente a un orden de cosas mejor, como el caos antecedió al equilibrio cósmico. Del fondo de esta discusión general, de este criticismo sistemático de todos los conceptos artísticos, del que no se libran ni los mismos principios básicos de la estética, ha de surgir, indudablemente, un arte, si no del todo nuevo, por lo menos un arte renovado y acaso mejor que el actual.

Creaciones audaces, realizadas en la música, la escultura, la pintura y la poesía, por individualidades altivas y solitarias, anticipan como obras precursoras los probables caracteres del arte futuro. En el arte del sonido es donde se insinúa ya una fecunda reforma. Después de la música, la escultura, felizmente revolucionada por artistas originales y selectos, lleva camino de sobrepujar a la estatuaria hierática del mundo antiguo, a la amanerada del Renacimiento y a la expresiva de Rodín. La poesía es quizá la más atrasada en este movimiento general de las artes hacia nuevas rutas, formas inéditas y vías no comunes.

Las fórmulas nuevas de expresión, de sensibilidad y de pensamiento, que preocuparon a los grandes artistas — Virgilio, Goethe, Beethoven, Víctor Hugo, Verlaine — surgidos, como los del siglo XX, en un período de agotamiento y de cansancio, precursor de una época de florecimiento, son y serán siempre posibles, puesto que el arte no es insensible al progreso de la ciencia, al refinamiento de la cultura, a la ele-

vación creciente del alma humana, a la ley universal, en fin, del cambio y la evolución. Estas formas inéditas de arte corresponden casi invariablemente a nuevos estados de sensibilidad, a los tonos fundamentales predominantes en el seno de cada generación y de cada siglo.

Hemos visto en estudios anteriores que las formas divinas, heróicas y simbólicas del arte clásico por excelencia, respondieron a la sensibilidad de un pueblo, un poco niño todavía — recuérdese la frase del hierofante egipcio a Solón, — que necesitaba ser sacudido por el terror del *pathos* para experimentar la majestad de sus dioses y, con ella, el espanto de la belleza trágica. Vimos también en aquellos ensayos que las formas humanas y reales del arte moderno sucedieron a las anteriores creando el alma nueva, más sensible que la antigua a la percepción sutil de la belleza, desde que ya no tuvo necesidad de espantarse para comprenderla, sino de conmoverse dulcemente hasta el placentero desmayo interno de la emoción. Nuestro sentimiento se ha sutilizado más todavía en los últimos tiempos, percibiendo una belleza nueva, desconocida totalmente del arte antiguo y de gran parte del moderno: el penetrante encanto estético de la disonancia. Desde Platón, que definía la armonía — se refiere a la escala musical — como una consonancia — para los griegos, sinfonía, — el sentimiento artístico del hombre estaba educado para ver la belleza en la armonía, en la perfecta consonancia. Hoy gustamos de la disonancia, y, como dice Novalis, "cuanto más desarrolla artísticamente el

hombre su sentido de la vida, tanto más le interesa la desarmonía". Gustamos igualmente de lo trunco, lo incompleto, lo indeciso, lo sugestivo, el diseño, la insinuación, el esbozo. Va asomando el arte sutil de la forma expresiva, simple, sintética y evocadora, por oposición al estilo analítico, fuerte, cargado e inexpresivo del naturalismo y del verismo. En la poesía vamos emancipándonos de la barata música de la rima y de la regularidad monótona del ritmo.

Todo anuncia, por otra parte, que está naciendo un mundo tal vez mejor, que ha de influir en el pensamiento artístico venidero. No vemos este nacimiento por la sencilla razón de que sólo vemos el sol cuando está sobre el horizonte. Pero durante las horas de la noche, el astro ha continuado su jornada hacia la aurora. Si supiéramos las condiciones en que se desenvolverá la humanidad futura, podríamos señalar los probables caracteres de su arte; mas el porvenir no nos pertenece.

Por lo demás, es de presumir que el movimiento de ascensión, iniciado por las artes desde sus orígenes hasta hoy, no se detendrá de pronto en el presente siglo, que no es, ciertamente, la cúspide de la civilización humana. Lejos de estancarse, esa corriente ascendente y progresiva seguirá marchando sin interrupción, con ritmo cada vez más vigoroso, hasta un término que no es posible señalar. No hay últimas fronteras para el pensamiento del hombre, roído por la inquietud del vuelo de las invisibles alas de su espíritu. Acaso el arte del porvenir sea al contemporáneo lo que la ciencia químuca actual es a la alqui-

mia. Por ello debemos estudiar con interés y simpatía a los artistas raros e independientes, que nos hablen de nuevas formas o estremecimientos de arte, sin motejarlos de visionarios y extravagantes. La incomprensión de los estrechos contemporáneos de Ricardo Wágner define la miope mentalidad de los seres paralíticos hostiles a toda innovación. Cuando se piensa en la átmosfera de estulticia, vulgaridad e inepcia con que su siglo rodeó al maestro de Bonn y al creador del drama musical, el artista puro y libre no puede menos de desconfiar del juicio de sus coetáneos y de acoger con entusiasmo las inquietudes de perfección de los maestros innovadores.

Todo artista que intente, con fortuna o sin ella, mejorar la técnica o el valor de su arte, es digno ya de nuestro respeto. La burla con que los beocios suelen satirizar el esfuerzo de renovación ajeno, revela la mediocre talla moral de los beocios. ¿Cómo no ha de merecer, si no nuestra admiración, nuestro respeto, el drama de una conciencia artística, atormentada por la sed de la perfección? Ruines seríamos si desdeñáramos la santa inquietud de perfección de los artistas descontentos del arte de su siglo. Viles fuéramos si, en vez de alentar las nobles tentativas de reforma, las condenáramos al fracaso con la indiferencia y la ironía. La escuela artística más extravagante y desorbitada contiene, por lo común, una ramita de oro virgiliana, oculta bajo la fronda confusa de los manifiestos. Es cuestión de buscarla amorosamente entre la hojarasca y de dar con ella. Nada perdemos con examinar atentamente los prin-



cipios artísticos que se enuncian como nuevos. Puede ser que lo sean, puede ser que no lo sean. Para afirmar una cosa u otra, es menester estudiar sin prejuicio las tendencias de las escuelas recientes. Mas no encerrarnos en una actitud adversa a todo afán de trasformación y hostil a toda corriente de progreso. Más que defender la dignidad del arte, defienden las posiciones conquistadas los espíritus yertos, que niegan por sistema la posibilidad de un arte nuevo y mejor.

Trascurrirá mucho tiempo todavía hasta que la humanidad encuentre agotadas las fórmulas del arte contemporáneo para expresar sus ideas de belleza. Bebemos aún con sobrada satisfacción en la copa artística de nuestra centuria el nuevo vino procedente de los viejos odres del mundo antiguo. No obstante los prematuros signos de decadencia de la creación estética actual, es innegable que no se trata más que de un instante de desorientación fructuosa y de disolución fecunda. Tras el presente ciclo de confusión, vendrá una era de claridad y de orden. Desaparecerá la anarquía y resurgirán los primeros principios del arte, renovados o mejor comprendidos y aplicados. Hasta quienes deliberadamente hacen o pretenden hacer tabla rasa del decálogo inmutable, pero perfectible, de la belleza, no pueden menos de partir del mismo y de arribar a sus conclusiones, como Claudio Debussy e Igor Stravinsky. Escrito está que nadie puede apartarse de las inmortales leyes fijadas por el arte grecolatino.

Sin desdeñar el arte de nuestro tiempo, no debe-



mos negar la posibilidad de un arte más nuevo y superior, siquiera como una hipótesis o una utopía. Tal pensamiento nos constreñirá a dirigir la mirada más allá de nuestro consuetudinario horizonte y de nuestro firmamento usual. De ninguna manera hemos de creer que el estado de nuestra sensibilidad sea la cristalización suprema e insuperable del sentimiento estético humano. Hemos de admitir siempre la probabilidad o posibilidad de un arte más grande que el de nuestro siglo. De esta guisa nos atormentará sin cesar el fecundo y luminoso sentimiento de la imperfección de nuestra obra. Situaremos la perfección absoluta en un porvenir imaginario, aunque el futuro no sea sino la copia fotográfica del pretérito. Nada de esto debe importarnos. Nosotros seguiremos creyendo en la pluscuamperfección del arte venidero, con el objeto de superar el arte de nuestra generación. Y concluiremos nuestra obra tal vez con el sentimiento de no haber podido añadir una nueva cuerda a la lira multicorde del arte. menos felices que Safo, la divina poetisa Mitilene, o que Leonardo da Vinci, el supremo artista florentino, que agregaron nuevos sones al mágico canto polifónico de la belleza.



DOS CLAVES AMERICANAS



La teoría de Ameghino sobre la antigüedad del hombre sudamericano es una de las pocas ideas originales y fecundas que se han formulado en el Nuevo Mundo.

Ya la consideremos como una verdad definitiva o como una simple conjetura, más o menos verosímil, ella constituye para los estudiosos de América una gran luz proyectada sobre el caos de nuestros orígenes y al mismo tiempo una clave para las investigaciones de la ciencia antropológica.

Cada nueva noción filosófica o científica vierte intenso resplandor sobre los conocimientos adquiridos, corroborándolos o rectificándolos. Está por escribirse todavía la historia del progreso mental realizado, desde que en los dominios de las ciencias naturales se enunció por primera vez la idea de la evolución, del transformismo, que completa admirablemente aquella noción griega, según la cual todo cambia, menos la ley del movimiento. Aplicado originariamente el concepto de evolución a la historia de las especies, invade más tarde los ambitos todos del conocimiento universal. Parecido destino ha de caber, probablemente, a la doctrina ameghiniana de la génesis sudamericana del hombre.



La fecundidad de esta hipótesis verdaderamente luminosa estriba en que traslada de pronto el centro de rotación del mundo prehistórico e histórico, del eje caucásico-ario, la clásica cuna del género y del lenguaje humanos, a las orillas del Plata. Tan gigantesca revolución en la orientación del pensamiento científico contemporáneo, nos indica a la vez un nuevo método investigativo para los altos estudios de la lingüística y de la mitología. Sabido es que cada concepto nuevo importa un nuevo método, un nuevo instrumento adquisítivo de la verdad. Bacon llamó "nuevo órgano" al método inductivo. La doctrina de Darwin y la teoría de Ameghino son igualmente novísimos órganos de especulación científica.

Si, como lo sostiene el sabio argentino, el hombre surgió en el continente sudamericano, lógico es suponer que aquí se formara el lenguaje y nacieran los primeros gérmenes míticos, los protodioses de la teogonía primitiva.

El conocimiento de las lenguas primarias aborígenes y de ls mitos primordiales autóctonos adquiere, por tal razón, capitalísima importancia, no sólo para la comprobación y el contraste del grado de exactitud de la doctrina ameghiniana, sino también para explicar los problemas oscuros del nacimiento de las lenguas y de los mitos. Si la teoría del maestro fuera exacta, nosotros, los sudamericanos, poseeríamos la clave de muchos aparentes misterios científicos, de magnos problemas hasta hoy insolubles para los investigadores de otros continentes. Tal vez se encuentren entre nosotros esos eslabones perdidos que



interrumpen la continuidad de las grandes cadenas reconstruidas sobre especies fósiles y lenguas muertas por la ciencia europea.

Estudios personales realizados desde largo tiempo sobre la materia viva de uno de los idiomas más primitivos del continente sudamericano y del mundo entero, casi nos autorizan a afirmar que, en efecto, aquí brotaron de los labios del hombre los primeros sonidos articulados para denotar los seres y las cosas. Pretendo haber demostrado en otro lugar que el lenguaje, en su génesis, fué la primera armonía imitativa de la naturaleza y que esta onomatopeya estaba formada por elementos sonoros, verdaderas notas tónicas de una escala arcaica perdida. Recuérdese la observación de Aristóteles sobre la tendencia imitadora del hombre, a la que atribuía el nacimiento de las artes llamadas por él mímicas. Aquella armonía imitativa originaria, un poco tosca y balbuciente, se limó y depuró más tarde, alejandose progresivamente de sus fuentes naturales, tal como el rumor oceánico de la concavidad del caracol.

Dada la preponderancia del acento en la onomatopeya primigenia, sostenemos también que las investigaciones y conclusiones de la filología comparada, que no reposen sobre un amplio conocimiento de la fonética de los grupos afines o familias de lenguas troncales, carecen de seriedad científica. La morfología no constituye sino un conocimiento auxiliar, valioso ciertamente, pero no tan importante como el conocimiento del sonido del alfabeto y los vocablos. ¿Y cómo reconstruir la música desaparecida de las lenguas ario-



europeas matrices, si ignoramos hasta la verdadera pronunciación de la voces latinas? Esta melopea primitiva del lenguaje humano, también primitivo, vive en las lenguas indígenas del Nuevo Mundo y su estudio nos permite establecer la relación melódica entre las voces humanas y las cosas y los seres.

Una vez fijada dicha relación, podemos seguir paso a paso la corriente evolucionaria ascendente del lenguaje, de su primaria acepción física a su ulterior significado metafísico. A medida que la espiral de la evolución sube, la palabra va perdiendo su punto de contacto musical con la naturaleza. La armonía imitativa se trasforma gradualmente en sincopadas y aglutinantes formas verbales. La evocación acústica se convierte, finalmente, en representación: la palabra deja de ser una definición para trasmutarse en jeroglífico, mero signo representativo de las cosas.

Si del examen de los idiomas pasamos al análisis de los mitos, he aquí que tenemos al alcance de nuestra observación directa un rico material de estudio para ensayar una explicación natural de la formación del mito. Hallo en el sentimiento llamado por los griegos *deisidaimonía* el origen de las creaciones míticas. Las acción de este sentimiento en la mitogénesis me parece concluyente y decisiva. Más tarde intervino la evolución o el trasformismo en el proceso de espiritualización de los mitos sensuales y concretos. La explicación del orígen de los mitos por la *deisidaimonía* intentada en los mitos guaraníes, resulta, por lo menos, más lógica que la hipótesis que los considera metáforas o enfermedades del lenguaje.

MITOS GUARANIES



"El hombre partió de Sud América para poblar los otros continentes", dice Ameghino. Al emigrar, llevaría consigo su lenguaje, sus mitos y sus dioses. ¿Restan en los otros continentes vestigios de las primeras raíces y de los núcleos míticos del hombre sudamericano trashumante? Si hay afinidad o analogía de estructura y de concepto entre los idiomas ario-europeos y los sudamericanos, como entre los mitos del Nuevo y del Viejo Mundo, podemos señalar las huellas del hombre primitivo en los otros continentes. Esa afinidad existe y es la prueba filológica y mítica dela doctrina de Ameghino, demostrada ya, según el sabio, por la paleontología y la filogenia.

El continente sudamericano parece haber sido, por lo tanto, la cuna del hombre más antiguo. Agreguemos por nuestra cuenta, y sin asomo de paradoja, que es asimismo la cuna del hombre más nuevo. ¿Dónde está el hombre más nuevo? No lo buscaremos en la profundidad de las capas geológicas y en la lejanía de las eras remotas, sino en la edad contemporánea, en el género humano viviente. El hombre nacido de la mezcla de las razas emigradas al Nuevo Mundo, es, indiscutiblemente, el más nuevo, no sólo desde el punto de vista étnico, sino también desde el punto de vista espiritual. El sudamericano actual descendiente de las razas europeas y autóctonas es al mismo tiempo el producto de una amalgama de culturas y civilizaciones, también aborígenes y europeas. Rasgos específicos bien acentuados y enérgicos, como los que ostentan los descendientes de razas europeas mezcladas con criollas, definen la nueva especie humana. Pero es

sobre todo en lo ético, en lo espiritual, donde se acentúa con intenso e inconfundible relieve la fisonomía de la humanidad reciente. Compárese el tipo mental del europeo con el del sudamericano. Este, libre de las preocupaciones de razas , de idiomas, nacionalidades, religiones, culturas, posee una amplitud de concepción de que carece aquél, debido a los ódios tradicionales, las rivalidades históricas, la lucha de culturas, la disputas de las confesiones religiosas. El europeo viene a resultar así el precursor del sudamericano, como éste lo fuera en la era prehistórica de aquél. Hay en el sudamericano una libertad mayor. La misma atmósfera cosmopolita en que vive, de conciliación de los idiomas, de tolerancia de las creencias religiosas, de armonía de las razas, lo predispone a un elegante eclecticismo filosófico, que rara vez aparece en otras sociedades de aduanas, fronteras y filosofías cerradas. Al hablar del sudamericano, pienso en el norteamericano, sólo que en los Estado Unidos del Norte existe cierto puritanismo estrecho, aparte del odio entre las razas de color. En cambio de algunas desventajas, el sudamericano posee la superioridad de su actitud ecléctica sobre los seres de otros continentes.

Creo que no estoy lejos de las verdad, al tomar la libertad como base de apreciación de la mayor o menor modernidad de la especie humana. En efecto, la constante evolución del hombre, desde el tipo primitivo hasta el ejemplar más elevado, se va caracterizando por una libertad cada vez más grande. Poco a poco va emancipándose de la esclavitud del medio que lo rodea. Su lengua, originariamente sierva de la heterofo-

nía de las cosas, fué siendo también cada vez más libre. El lenguaje abstracto fué el primer triunfo del hombre sobre la naturaleza visible. En la progresiva idealización de los mitos físicos se advierte análoga tendencia hacia la emancipación humana de las ligaduras de la naturaleza. El hombre del mundo greco-latino es siervo todavía con Epicteto, Terencio, Fedro. Con el cristianismo alborea la abolición de la servidumbre. La Edad Media es el vasallaje. La Revolución francesa reafirma siglos más tarde la libertad original del hombre. La democracia la convierte en dogma político. Pero la constitución escrita de un país puede proclamar la libertad de todos sus habitantes, y oponerse la tradición, los prejuicio históricos, las ideas atávicas, los sentimientos religiosos, a esa libertad. La aptitud del europeo para la libertad está condicionada, por ejemplo, por las causas y circunstancias que dieron origen precisamente a la formación de las nacionalidades del Viejo Mundo. La capacidad del americano para la libertad deriva igualmente de la singularísima constitución de las naciones del Nuevo Mundo, sobre las cuales afortunadamente no pesa el enorme gravamen histórico, que lleva Europa a cuestas desde hace treinta siglos.

Al hablar de seres más o menos libres, entiendo por esclavitud todo prejuicio de raza, nacionalidad, idioma y religión. Concebida así la libertad, la especie humana, que va formándose en los pueblos del continente americano, es menos esclava de los preconceptos seculares. El tipo actual del sudamericano parece ser, por lo mismo, el hombre más reciente, sobre todo, si se lo coteja



con el hombre moderno por excelencia, que es el europeo, el del Egeo, el del Mediterráneo.

¿Qué saldrá de aquella vasta retorta continental donde se funden todas las razas del planeta?: se interrogan los augures europeos, al presenciar el vuelo de las aves, junto con la emigración de las ideas, a nuestro hemisferio. He aquí la clave del enigma: el hombre más nuevo, del propio modo que, en la era prehistórica, apareció, según Ameghino, el hombre más antiguo. Los eslabones extremos de la gran cadena antropológica están aquí y es probable que aquí se unan, en definitiva, después de haber descripto todo el inmenso círculo de la historia vivida por la actual humanidad blanca, en el espacio de un ciclo tres veces milenario.



LA MITOLOGÍA GUARANÍ



Como americano, me interesan cada vez más los problemas fundamentales de mi raza, sin serme por ello indiferente todo lo humano, que preocupara ya al latino Terencio, y, como descendiente de los guaraníes, me atraen en particular los aspectos característicos de su civilización,sus sentimientos, sus ideas religiosas, sus hábitos y su lenguaje.

Toca a los hombres de ciencia investigar el origen y desarrollo de esta magna raza troncal, que ocupó gran parte del continente americano, dejando como testimonios imperecederos de su paso típicos nombres geográficos, que permiten reconstruir sobre el mapa del Nuevo Mundo los límites de su antiguo escenario, desde el Mar Caribe hasta el Rio de la Plata. Llevado de otras inquietudes e inclinado a otras especulaciones, voy a prestar atención a sus mitos, es decir, intentaré descubrir el carácter mismo de su civilización en su mitología.

Estudiar los mitos de un pueblo equivale a zahondar en el alma de ese pueblo, manifiesta en ellos como en un espejo o a través de un velo. El genio de la raza aria se refleja en sus divinidades grandiosas y solem-



nes; el espíritu del pueblo griego se retrata en sus dioses alados y ligeros; la fisonomía de la nación egipcia se daguerreotipa en sus númenes hieráticos y herméticos, y del propio modo, el alma de la raza guaraní va a surgir patente de sus duendes menudos y selváticos.

Un pueblo, cuya imaginación creó las estupendas divinidades hindúes, debió ser necesariamente primitivo; una humanidad, capaz de alzarse hasta la concepción metafísica de la diosa de la razón, como la helénica, tuvo que ser, como efectivamente lo fué, intelectual; una gente, que forjó númenes sombríos y secretos, debió estar dotada, como la egipcia, de una rica sensibilidad religiosa, y una raza, que apenas llegó a poblar la umbría de la floresta y el espacio nocturno con seres sobrenaturales, invisibles, habrá sido forzosamente, como la guaraní, una especie de imaginación mítica rudimentaria.

A semejanza de los pueblos primitivos, nuestra raza tuvo también sus ficciones, sus creencias, sus fábulas, sus leyendas, que aun perduran, en su total pureza unas y adulteradas otras, las más, por los misioneros religiosos que cristianizaron muchas concepciones autóctonas, por lo que es menester acometer su estudio con prudencia suma, disociando lo foráneo de lo genuino, no siempre fáciles ambos de reconocer a simple vista. Cuando los franciscanos y los jesuítas penetraron en las comarcas guaraníes, no les fué difícil inculcar en el alma indígena las creencias del cristianismo y obtener bien pronto provechosos frutos de su enseñanza, porque la mente del indio estaba preparada para la floración de las ideas religiosas, pues tenía el con-



cepto de Dios y del espíritu del mal. Los Padres se aprovecharon de tan feliz curcunstancia, diciendo a los naturales que el *Tupá*, que adoraban, era el Dios uno y trino del cristianismo y que *Añá* no era otra cosa sino el diablo, a pesar de existir entre el númen guaraní y el espíritu arcangélico, que acaudilló la rebelión contra Jehová, un inmenso abismo mítico.

De que los guaraníes no carecían del concepto de Dios, lo prueban innumerables hechos. En el catecismo del padre Bolaños, en el padrenuestro, el avemaría, el credo, los mandamientos de la ley de Dios y de la iglesia, la confesión y el alabado, figura la voz *Tupá* como equivalente de Dios. Si los indios no hubieran poseído un vocablo denotativo del concepto de la divinidad, los catequizantes habrían empleado las voces pertinentes del romance, como en efecto lo hicieron con otras creencias propias del cristianismo, tales como las de la Virgen, el Espíritu Santo, Jesucristo, la Iglesia y otras concepciones. Es cierto que el obispo fray Bernardino de Cárdenas mandó borrar del catecismo guaraní, usado por los jesuítas, la palabra *Tupá*, la cual, según dicho prelado, era nombre de demonio, tal como lo entendían los indios; pero, fuera de no haber prevalecido la tendenciosa opinión episcopal, cabe observar al respecto que el obispo usó aquí de la misma inversión de conceptos de que se valieron los primeros defensores del cristianismo, llamando demonios a los dioses del paganismo sólo porque éstos no concordaban con el concepto cristiano de la divinidad. Por tal curiosa manera, aquellos *daimones*, los primeros hombres de la edad de oro, los protodioses, vi-



nieron a significar lo que actualmente representan: genios del mal.

El doctor T. Alfredo Martinez, en su notable obra "Orígenes y leyes del lenguaje aplicadas al idioma guaraní", que hemos leído con atención todos los estudiosos, dice a este propósito: "Pero de allí a afirmar que el guaraní carece de ideas abstractas es tan falso como decir que el *ivá* del guaraní es el cielo mosaico.la mansión de la divinidad, pues el guaraní, ni tiene mansión divina, ni tiene divinidad. El *Tupá* de los vocabularios fué una adopción del padre Bolaños, ya del *Tupá*, rayo, trueno, que dice "la suma total del golpe de la materia blanda" (que son las nubes), designando por el efecto a la supuesta causa, el poder de la divinidad; ya del nominativo del *u*, inyectar, engendrar, traer, de donde viene *tua*, la entidad que engendra, que inyecta, que trae, y que es una de las formas de "padre"; como también *tuva*, otra forma de decir "padre", y significa "el que suele engendrar", etcétera. De aquí el posesivo *che rú* (mi padre) y que expresa "mi inyectal", "mi engendral". Bolaños pudo hacer de este *tú* (el padre), *Tupá* (el todo padre o el padre universal), porque "pa", es exactamente el vocablo "pan", del griego, y significa "todo", como ya lo he explicado."

Si bien no es posible indentificar el *ybaga* de los guaraníes con el paraíso del cristianismo, ni el *Tupá* de los tupíes y guaraníes, con el Dios uno y trino de los cristianos, tampoco podría afirmarse que los primeros carecieran del conocimiento de un ser supremo o de la idea de un cielo. Tampoco resulta admisible la



conjetura de que *Tupá* haya sido una adopción de fray Luis de Bolaños. Trátase más bien, a nuestro entender, de la cristianización del concepto guaraní de la divinidad.

Mas volviendo a nuestro objeto, ¿qué es, ante todo, el mito? La mitología, especie de poesia científica, ha intentado definirlo; pero es tanta la confusión reinante en sus dominios, que se continúa ignorando lo que sea o represente el mito. Intérpretes espiritualistas y materialistas pretenden explicarlo, según sus peculiares puntos de vista. Y así, mientras unos sostienen que el mitos es una simple forma del lenguaje, dentro del cual señalaría el nacimiento del epíteto o de la metáfora, cuando no la representación de un fenómeno o fuerza de la naturaleza, otros opinan que debe verse en los mitos símbolos más o menos diáfanos de elevadas enseñanzas religiosas. Si nuestras investigaciones en la mitología guaraní pudieran proyectar luz sobre las mitologías clásicas, me inclinaría a pensar que el mito esta vinculado en sus orígenes con los fenómenos celestes y es una emoción *deisidaimoníaca.*

En medio de tanta incertidumbre, sólo cabe afirmar que el mito era para Hesíodo una cosa bien distinta de lo que representaba para Aristóteles, por ejemplo. Este lo clasifica en su *Poética* como uno de los seis elementos de la tragedia, y habla de mitos trasmitidos por la tradición y de otros imaginados por los poetas. Para el filósofo peripatético, el *mythos* calza coturno, y sin él no hay tragedia, porque es la imitación de la acción. Plutarco va más lejos todavía: para él se



trata de una ficción placentera, de una fábula. "Vemos sacrificio sin danza y sin flauta, pero no conocemos poesía sin mito", agrega. ¿Pensarían de igual manera Homero y Hesíodo acerca de esas divinidades que aparecen en sus versos, hablando el lenguaje divino de la poesía? En el fondo de las epopeyas suele resonar una voz inextinguible, vibrar un acento personal sobre el clamoreo épico, percibirse una unción sagrada, que es propia del poeta, y mediante la cual puede reconstruirse la individualidad fundida en la hirviente muchedumbre mítica del todo poemático. En las obras de Hesíodo y Homero se advierte esta nota humana, que nos autoriza a inferir que ambos experimentaban, en el instante de la creación poética, el sentimiento de la majestad de sus dioses, no depurados todavía del limo teogónico.

Un sentimiento análogo al de estos poetas creyentes, hemos experimentado nosotros en la infancia, en presencia de los mitos guaraníes, de modo que no podría estudiarlos con la pasión fría del espíritu científico que reconstruye especies extinguidas, — y el mitólogo procede así cuando diseca fábulas muertas, — sino con el interés humano del que creyó en esos mitos y convivió con ellos.

La mitología guaraní parece haber sido un ensayo de moral, una pedagogía. Es un Olimpo inferior de duendes traviesos, de fantasmas malignos, de quimeras indecisas, de espíritus mágicos y de fuego errantes. Extraña ver cómo ha salido del seno de una naturaleza pomposa y magnífica un mundo enano de mitos inferiores, de fantasmas informes, de seres sobrenatu-



rales larvados. En la mitología guaraní no hay en rigor representaciones de conceptos y fuerzas abstractas. Todos los mitos son o fueron concretos. Los mitos experimentan la misma evolucion por que atravesó el lenguaje; primero, son sensuales, plásticos, y después espirituales, abstractos. Zeus significó, primitivamente, lo propio que *Tupá*, el cielo lluvioso y tonante más tarde fué la divinidad olímpica, de cuyo cerebro brotó, en una partenogénesis metafísica, la celeste e intelectual Palas Atenea.

Otra singularidad: en la mitología guaraní no hay diosa. Los mitos femeninos de Palas, Afrodita, Demeter arguye una civilización superior. *Tupá-cy*, o sea, la virgen madre de Dios, no es un mito aborigen, sino una concepción cristiana. Un piadoso fraude de los misioneros.

Parece que en una alta antigüedad, cuyo eco ha llegado débilmente hasta nosotros, la luna era considerada como la madre de la raza. La luna es *yacy*, nuestra madre. En una leyenda el sol y la luna son los padres de la raza. El nombre del sol, que en el catecismo de Bolaños es *Cuaracy* y que nosotros decimos modernamente *Cuarahy*, termina con mina con la sílaba denotativa de "madre". ¿Serían dioses el sol y la luna, o nuestros primeros padres? Me inclino a creer lo segundo, porque no ha quedado vestigio alguno de mito solar, ni lunar, en las creencias guaraníes. Presumo que el sol y la luna tienen más bien relación con una cosmogonía y una antropogénesis, que con una teogonía.

Nada tampoco resta de la adoración que los guara-



níes profesaban a la constelación de la Gran Osa, según referencias de los misioneros. En materia de religiones indígenas, las afirmaciones de los cronistas son un tanto dudosas. Y en la duda, la actitud filosófica más sabia es la abstención.

La mitología guaraní viene a ser, en síntesis, el esbozo de una moral aun inarticulada, el diseño de un pensamiento religioso balbuciente, el principio de un espiritualismo y el asomo de una teogonía.

Los guaraníes creían en el espiritismo universal, vale decir, su civilización no pasó del estadio, que antecede a la aparición de lo que llamamos modernamente cultura. No quiero decir que carecieran de civilización, pero ésta se detuvo en el preciso período histórico en que, entre los griegos, por ejemplo, nació la especulación intelectual del seno del animismo ecuménico de Tales. ¿Cuál fué la causa del estancamiento de la civilización guaraní? ¿Por qué se detuvo la linea de la evolución? Acaso la falta de contacto con civilizaciones superiores, como la de los Incas, mediara en el fenómeno.

No obstante ello, los guaraníes interrogaron también, a su modo, a la Esfinge y dieron a su silencio una respuesta, la contestación afirmativa de la inmortalidad del alma, en la cual creían, no con la claridad del paganismo y del cristianismo, sin duda, pero oscura y débilmente la concebían.

Los guaraníes trataron asimismo de rasgar el velo de Isis y lo lograron, alcanzando a percibir entre re-



lámpagos, anunciado por el rayo y el trueno, el esplendor de *Tupá*.



ORIGEN DE LOS MITOS



EL MITO DE "TUPÁ"



Si nos fuera dado descubrir el orígen de los mitos, habríamos explicado la génesis de las religiones y la trasformación de éstas en sistemas filosóficos. Podríamos afirmar *a priori* que si el lenguaje fué la protoarmonía imitativa de las cosas, la mitología fué, en cambio, la primera expresión de la emoción del hombre primitivo ante los fenómenos de la naturaleza.

El escollo principal del problema planteado se reduce a resolver si el carácter común de una mitología, como la guaraní, es o no susceptible de ser aplicado a las mitologías y si ese rasgo común puede convertirse en ley general. La tendencia de la rázón pura a generalizar un hecho particular es la fuente habitual del error. Así se construyeron y se construyen sistemas sobre la precaria base de incompletas y aisladas observaciones individuales. Pero cuando del examen de una serie de fenómenos locales y universales a la vez, como son los mitos, se infiere una ley particular, nada se arriesga con bordar sobre ella una hípotesis, una nueva teoría general. Si esta teoría explicase satisfactoria-



mente el origen de los mitos, sería, si no la única exacta, la menos inverosímil y discutible.

Aquí, en el terreno de los mitos, como en el de las lenguas, es preciso volver la mirada hacia la naturaleza, el punto de partida del hombre primitivo. Si prescindimos de la naturaleza y buscamos el origen de los mitos en el lenguaje, atribuiríamos a éste, en su estado primario, la propiedad creadora, mejor dicho, mitopoética, que tuvo siglos más tarde el idioma evolucionado de Homero y Hesiodo. Es probable que mitos y vocablos nacieran al mismo tiempo. Aquéllos, como éstos, fueron al principio onomatopeyas; pero en los mitos intervino otro elemento, quiero decir otra relación entre el hombre y la naturaleza, de carácter subjetivo, que transformó la melodía de la onomatopeya en el temblor sagrado del mito.

Presumo que este elemento debió ser la *deisidaimonía*. ¿Qué es la *deisidaimonía?* como es sabido, con esta palabra designaban los griegos el temor sagrado que inspiraba la divinidad, habiendo llegado a ser proverbial el espanto que infundía el dios Pan, el notorio terror pánico. Llamo, pues, *deisidaimonía* o lo *deisidaimoníaco*, el temor supersticioticioso que experimenta el espíritu del hombre al escuchar el trueno, el canto misterioso de un ave en la lejanía de la selva, un repentino silbido distante a la hora del crepúsculo; al solemne recogimiento religioso que nos invade en el silencio nocturno, en la soledad del bosque, frente a la majestad del río, junto a una fontana, en la espesura de la floresta. Las voces misteriosas de la selva, los ruidos inexplicables



de la naturaleza, los rumores del firmamento se convierten, al pasar por el crisol de la imaginación excitada, del espíritu turbado por lo *deisidaimoníaco*, en mitos y leyendas.

En el vago misterio de la selva es donde florece, en su plenitud emocional y en su potencia creadora, la *deisidaimonía*. Quien quiere que se haya internado alguna vez en las soledades del bosque, en plena siesta o al atardecer, habrá experimentado esa característica y compleja sensación de sagrado sobrecogimiento, de temor supersticioso a lo desconocido, de presencia inefable de seres sobrenaturales invisibles. En medio del augusto y como secular silencio de la floresta, bajo el ámbito sombrío del follaje que deja filtrar apenas un filamento de sol, el canto remoto de un ave, un silbido misterioso a lo lejos, el rumor de una hoja que cae o de una rama que se desgaja, un ruido fugitivo, un reptil que se desliza, algo que se arrastra, todo hiere intensamente el ánimo y evoca, por una rara asociación de ideas primitivas, la visión de seres fantásticos, de criaturas míticas, monstruosas o antropomórficas.

Allí en la soledad nemorosa, nacieron Pan, el viejo Silvano, las Ninfas, las Dryadas, el coro de las divinidades agrestes. La imaginación, excitada con violencia por el penetrante silencio selvático, crea figuras irreales, concibe entidades superiores donde se adivina la palpitación de las energías oscuras de la vida orgánica. El espíritu percibe, en virtud de un espontáneo movimiento de antítesis, propio de las leyes naturales de nuestra organización mental, más

allá del aparente silencio circundante, el murmullo de la vida múltiple del bosque, de la fuerza plural de la naturaleza. Y esta pluralidad vital del monte, en la que se vería posteriormente la unidad del mundo, se escinde para la mente primitiva en un haz de potencias y energías superiores al albedrío y poder de los seres humanos. Así nacieron los mitos, creados por el hombre, de la realidad desconocida del mundo exterior.

La típica impresión de lo *deisidaimoníaco* adquiere vigor alucinante en las altas horas de la noche, cuando, acostado en una alta enramada, en plena selva, se presta atención a cuanto nos rodea. La majestad religiosa del silencio nocturno se suma, entonces, al misterio de la soledad silvestre, de la fosforescencia intermitente de los insectos luminosos y de la lejanía de los silbidos, gritos y murmullos. Según Novalis, todo grito en la lejanía se convierte en una vocal; análogamente, todo ruido nocturno en la lontananza del bosque se transfigura en un mito.

Se considera plenamente demostrado en nuestros días que "el temor del mundo" fué el estado normal del hombre primitivo. Ya un poeta latino había observado que el temor dió nacimiento a los dioses. Pero yo me refiero al temor supersticioso, a la compleja emoción de la *deisidaimonía*, .que .subsiste lejanamente en el santo temor de Dios del cristianismo. Como hecho curioso, cabe señalar que en los templos se tiende a reproducir artificialmente este estado de espíritu; mediante el silencio imponente, la oscuridad del ámbito, la gravedad del órgano, la so-

lemnidad del canto, como si sólo por la vía de lo *deisidaimoníaco* pudiera elevarse el alma del creyente a la divinidad. En los santuarios del paganismo, en los misterios eleusinos, los iniciados experimentaban el horror de lo *deisidaimoníaco*, confinante con el terror de la tragedia. Lo esencial era, según Aristóteles, que los iniciados fuesen conmovidos de cierto modo y puestos "en cierta disposición de espíritu", el estado *deisidaimoníaco*, seguramente. El estado contrario, de contemplación extática y calma celeste, era la *eudaimonía*.

Todos los mitos guaraníes comprueban concluyentemente la exactitud de la teoría expuesta. Ya veremos, en otra oportunidad, cómo la *deisidaimonía*, provocada por el trueno, engendró el mito de *Tupá* y cómo el canto de un pájaro poco conocido trasfigurado por lo *deisidaimoníaco* originó el mito antropomórfico y homuncular de *Yacy-Yateré*.

Los grandes mitos de la antigüedad clásica no tuvieron, según conjeturo, otro orígen, como se ve con trasparencia, a través de la distancia de los siglos y las civilizaciones, en los de Zeus y Pan. Se llega necesariamente a esta conclusión cuando se los estudia en sus orígenes, en su significación primitiva, sin los retoques posteriores de los poetas y las desnaturalizaciones simbólicas de los filósofos. Es preciso no perder de vista el proceso de evolución de los mitos para considerarlos estadio por estadio. Es menester asimismo vislumbrar, detrás del aparente politeísmo de las mitologías, el monoteísmo central o el panteísmo originario. Se ha observado con acier-



to que la palabra *theós* significa originariamente un objeto de adoración, de modo que el politeísmo griego resulta, al parecer, un encantador equívico. La afirmación de que solamente la raza semita conoció en la antigüedad el monoteísmo, reposaría sobre otro delicioso equívoco. La raza guaraní fué, desde luego, monoteísta. El padre Antonio Ruiz, en su *Conquista Espiritual*, declara que los guaraníes reconocían en cierto modo la unidad de Dios. El monoteísmo debió haber sido, por lo tanto, la religión primitiva del hombre.

Creyérase que del seno de la sensibilidad *deisidaimoníaca* no pudiera brotar sino un sistema religioso politeísta, desde que cada estado de *deisidaimonía* da nacimiento a un mito. Sin embargo, entre los guaraníes, la pluralidad de mitos se resolvió en monoteísmo, forma singular del panteísmo. El espíritu de *Tupá* flota sobre los mitos del bosque, como el canto del zorzal se cierne sobre los murmullos de la selva.

La teoría de lo *deisidaimoníaco*, como elemento transfigurador de la onomatopeya y fuente creadora del mito, queda enunciada. Si se aplica esta hipótesis a todas las mitologías, creo que explica su orígen e ilumina su significado. Es difícil descubrir una ley general, pero no está vedado ningún esfuerzo que aspire a proyectar luz sobre el verdadero orígen de los mitos y la verdadera naturaleza de los dioses.



El mito de *Tupá* es, fuera de toda duda, el más interesante de la mitología guaraní. ¿Qué significa *Tupá?* Ante de ahora, hemos visto que denota trueno, o, más exacto aun, que es la personificación o el espíritu del trueno, porque éste es *ara-sunú*, en el cual *ara* es el cielo, el firmamento, lo alto por excelencia, y *sunú*, la onomatopeya del estruendo y retumbo del trueno. *Osununú* es el trueno. De análogo modo, *Aná*, es el espíritu del mal, sin denotar precisamente el mal y *Pora* es el alma de los muertos, sin que los muertos sen en guaraní *Pora*.

Entre los tupíes y los botocudos, el relámpago, al que apelamos nosotros, *ara-berá*, brillo del cielo, es *Tupá-berá*, resplandor de *Tupá*, el dueño o dios del trueno, de donde resultaría que dios guaraní o tupí se confundía con el firmamento mismo o éste con aquél. En una leyenda recogida por Telémaco Borba entre los guaraníes del Estado del Paraná, Brasil, se afirma que *Tupá* no es otra cosa sino el trueno; pero, según hemos advertido, se confunde el fenómeno del trueno,*ara-sunú*, con el espíritu que lo produce, o sea, *Tupá*.



Para comprender bien la distinción establecida, téngase presente que, entre los guaraníes, casi todas las cosas poseían un alma o dueño, vale decir, que tenían la vaga noción de la diferencia advertida por la filosofía eleata entre substancia y esencia. En el mito que nos ocupa, el fenómeno o substancia se apela *ara-sunú* y el número, cosa en sí o esencia *Tupá*.

De otro modo, ¿cómo se explica el hecho de que *Tupá* signifique trueno, cuando trueno en guaraní es *ara-sunú*? No cabe duda de que *Tupá* era no cabalmente el fenómeno del trueno, sino el espíritu del trueno del relámpago y del rayo.

Ahora bien: ¿cuál fué el significado de Zeus? El "*Zeus pater*" de las invocaciones homéricas es el cielo luminoso-padre. En el llamado himno homérico, que relata la aventura de Demeter y su hija, se apela a Zeus "retumbante", *baryktypos*, asegurandose que los griegos percibían el sonido del trueno en este epíteto, como nosotros lo escuchamos en *ara-sunú*. Sabido es también que el rayo es la cólera, el arma de Zeus. En la lejanía de la mitología panhelénica la idea de Dios se confunde con el culto de la naturaleza, cuyos poderes se transformaron en dioses, Zeus era en aquella sazón arcaica el cielo luminoso-padre, retumbante. El epíteto homérico de *kronion* aplicado a Zeus da a entender su relación con el tiempo. Aun en el siglo de Aristófanes, centuria de racionalismo y de decadencia de la fe religiosa, Zeus era el cielo lluvioso y retumbante para los labriegos.

Tupá y Zeus parecen haber tenido por consi-



guiente análogo orígen: lo *deisidaimoniaco*, esto es, el terror supersticioso que el fenómeno del trueno debió causar en el alma primitiva, no divorciada aún de la naturaleza.

Posteriormente, *Tupá* sufrió la misma trasformación que Zeus: dejó de ser el espíritu del trueno para llegar a significar el espíritu del mundo. Dice el padre Guevara que "los guaranies conocieron a *Tupá* por conservador de la nación en el universal diluvio; pero no edificaron templo en que adorarle, ni levantaron ara para los sacrificios. Los mocobíes a las Cabrillas, esto es, a su Gdoapidalgatí, a quien veneraban como creador y padre, y jamás levantaron adoratorio, contentos con festejar su descubrimiento con algazara y gritería."

Tupá era, según podemos sospecharlo, un espíritu puro, indefinido, un ser supremo, sin formas, que no necesitaba de templos ni sacrificios. Goncalves Días dice "incomprensible", con exactitud, a mi entender. ¿Puede pedirse una concepción más elevada y augusta de Dios que ésta? La mente guaraní, plástica y sensual, acaso no llegara a concebir a *Tupá* como espíritu puro; pero sospecharía su naturaleza espiritual, la excelencia de su ser y su condición invisible.

Por lo demás, la teología cristiana ¿ha excedido a los guaraníes en su concepción de la divinidad? Pascal, una de las inteligencias más sutiles de su siglo, dice: "Si existe un Dios, "es infinitamente incomprensible", puesto que, no teniendo partes ni



limite, no tiene relación con nosotros''. Los guaraníes no pensaron de otro modo.

El sonante *Tupá* tuvo, como el olímpico Zeus, su ocaso: desde la conquista espiritual hasta nuestros días, *Ñandé-Yara*, esto es, Nuestro Dueño o Señor, fué sustituyendo paulatinamente a *Tupá* hasta desalojarlo por completo en algunos pueblos, donde hay gentes que ignoran que Dios en guaraní es *Tupá*. Para la mayoría, Dios es *Ñandé-Yara*, versión guaníde Nuestro Señor. El paulatino reemplazo de *Tupá*, con *Ñande Yara*, vendría a probar también la autoctonía de *Tupá*, vale decir, del concepto de la divinidad.

Otra prueba de que la voz *Tupá* corresponde a la idea de Dios, la brinda la traducción guaraní de la Virgen, *Tupá-cy*, madre de Dios. Con la palabra *Tupá* se formaron igualmente las expresiones: *Tupambaé*, cosa de Dios, el común, la limosna; *Tupá-hó*, casa de Dios, templo *Tupánoi*, la bendición. bendición.

Notemos, en fin, que en la voz *Tupá* entra la raíz *pa* que en las lenguas arias designa la idea de nutrir, alimentar, proteger. A este propósito, y como una nueva corroboración de la teoría sentada en un trabajo anterior, que lleva por título *Una vocal perdida*, es interesante lo que dice el padre Guevara en su *Historia de la conquista del Paraguay*: "Un jesuíta de esta provincia, docto, juicioso, de buenas letras y de erudición no vulgar, se persuadió de que los idiomas índicos matrices eran de aquellos que Dios crió para el humano entendi-



miento, en las confusión de las lenguas de la Torre de Babel, conservados tantos años de generación en generación, por la vía y modo que no ha llegado a nuestra noticia".

La sílaba *pá* de *Tupá* que para el doctor Martínez es el pan griego, más bien parece expresar la acción de golpear, hipótesis que se acerca mucho a la verdad, dado el significado de trueno de la divinidad guaraní. Abona este dictamen la conjetura que insinua el doctor Manuel Domínguez en su interesante estudio sobre la raices guaraníes, al suponer que "quizá la voz *ang* el alma no sea extraña a la estructura de *Tupang*, el dios del trueno, y a la de *Añang*, el diablo indígena. En el primero, sería un *ang* que da golpes (los truenos) y en el segundo, un *ang* que corre".

No es nada inverosímil. Solamente que se trata de *Tupá*, que muchos escriben *Tupán* o *Tupang*. ¿Por qué de ambos modos? Fray Bolaños escribe simple e invariablemente *Tupá*, tal como ha llegado hasta nosotros desde el fondo de los siglos, de generación en generación, por la tradición oral. Cabe advertir aquí que frecuentemente se incurre en el error de escribir sonidos, que parecen vibrar en las palabras guaraníes, sonidos que no son a veces, en la mayoría de los casos, sino acentos y vocalizaciones. En análogo error se cae cuando, para expresar la vocal donativa de agua en guaraní, se escribe *ig* o bien *ih*, es decir, se echa mano de una vocal y una consonante para dar idea de un sonido indivisible, con lo que se aumenta la confusión rei-



nnte al respecto, en lugar de escribirse sencillamente "y", como se estila comúnmente y filológicamente corresponde.

Digresión aparte, quiero recordar, a propósito de la etimología de *Tupá*, la acepción que le asignara el padre Montoya, citado con frecuencia como una autoridad en la materia por los estudiosos del Plata. *Tupán* equivale, según él, a esta exclamación: "¡Ah!, ¿quién eres tú?" El coronel Alfredo M. Du Graty lo repite como un primor de la lengua guaraní. Ello sería muy ameno y peregrino si no revelara hasta qué extremo conduce la pasión sectaria en un espíritu evidentemente dotado de raras cualidades de observación y estudio. Este ejemplo, docente como pocos, nos afirma en la desconfianza que nos inspiran las crónicas y los relatos de los escritores religiosos. Tengo para mí que fray Luis de Bolaños es más digno de crédito que los padres jesuítas, que siguieron las huellas del benemérito franciscano.

Sobrada razón asistía, pues, al doctor López, cuando, a propósito de mitos, escribía: "Es tan evidente el parentesco de la antigua civilización peruana con el lejano Occidente, con el Asia, que la pretensión de querer escribir sobre aquella civilización, sin haber profundizado los misterios de las lenguas y de los mitos de esta parte del mundo, lleva a errores pueriles".

Y en la lengua guaraní esta dificultad es mayor, porque el guaraní es el idioma del acento por excelencia. Según se pronuncie y acentúe una vocal, una

sílaba, un vocablo, cambia el sentido. Por ejemplo: *Tupá* puede significar Dios o cama, según se lo articule y entone. Como la música, el guaraní es también el arte de los tonos y los semitonos.

Reveladora y significativa de la época resulta la controversia planteada por el obispo fray Bernardinos de Cárdenas, el enemigo de los jesuítas, a propósito de *Tupá*, vocablo herético que, a juicio del prelado, era más bien apelación del demonio que nombre de Dios. Vimos cuál era el especioso razonamento a que recurría el obispo ortodoxo para tachar de heresiarca la palabra *Tupá*. En contra del dictamen del obispo están las decisiones de los sínodos diocesanos de 1603 y 1631, presididos por los obispos Martín Ignacio de Loyola y el maestro fray Cristóbal de Aresti, que aprobaron el catecismo de Bolaños como conforme con el "catecismo mínimo para los rudos, ordenado por Santo Toribio, aprobado por el primer concilio limense en 1583 y confirmado por el Papa Sixto V." Los sutiles escrúpulos del prelado de Asunción nada significan ante las decisiones sinodales en que intervenieron conocedores profundos de la lengua guaraní, como fray Luis de Bolaños, de quien refiere la tradición que había recibido el don de lenguas.

Innegablemente *Tupá* estaba más cerca de Zeus que del Dio cristiano, el Jehová semita; mas *Tupá* representaba, en el seno de la raza guaraní, la idea de Dios con tanta exactitud como el Dios uno y tripersonal entre los cristianos. Es natural que, para una conciencia dogmáticamente estrecha, como la del



obispo fray Bernardino de Cárdenas, ofuscado por añadidura por su odio a los padres de la Compañía de Jesús, *Tupá* fuera nombre de demonio, porque demonio era y es para la teología cristiana todo ser que no esté adecuado a la concepción cristiana de la divinidad; mas esto no constituye una razón valedera contra los guaraníes, de que carecieran de la noción de un ser supremo como *Tupá*, el propio Dios del cristianismo, según Bolaños, que era un buen teólogo, según sus mejores biógrafos. Si hemos de prestar crédito a Bolaños, *Tupá* era el propio Dios uno y trino de la Iglesia de Cristo. *Tupá* no sería más que una sola persona entre los guaraníes, si es que éstos llegaron a humanizar a *Tupá*, lo que no consta. De cualquier manera, los guaraníes no conocieron, ni acaso fueran capaces de concebir el dogma de la Trinidad, tal como lo acepta el cristianismo. En el catecismo de citado Bolaños, la Trinidad está formada por *Tupá*, el Padre; *Tayra*, el Hijo y el Espíritu Santo.

Pero lo verdaderamente interesante en el magno mito guaraní de *Tupá* es su similitud de orígen y significado con el mito de Zeus y su analogía fonética, en la grafia de *Tupán*, con el mito arcádico de Pan. Vemos cómo entre los guaraníes, del mismo modo que entre los griegos primitivos, el trueno evoluciona en Ser Supremo, el fenómeno más impresionante de la naturaleza agitada en espíritu divino. Aquí un efecto se convierte en la primera causa, el primer principio. Lo *deisidaimoníaco* actúa en esta transfiguración del espíritu del trueno en alma del



mundo. Sin la *deisidaimonía*, el trueno no habría dado orígen a Zeus, ni a *Tupá*.

La deificación del fenómeno del trueno, ¿era privativa de la raza guaraní? Comparemos los mitos americanos. El abate Brasseur de Bourbourg dice: "En el Perú y en las comarcas vecinas, del mismo modo que en la América Central, *la idea del Ser Supremo se confunde originariamente con la del trueno*. Según el mismo abate, en el Perú, la trinidad del trueno, rayo y relámpago constituye la idea del Ser Supremo. El doctor Vicente Fidel López, en su docto estudio titulado *De las religiones y los mitos del Perú antiguo*, rebate esta opinión, argumentando que "entre las razas civilizadas del Perú, la idea del Ser Supremo se concreta en dos mitos: el idealismo monoteísta de un Dios revelador, omnipotente y espíritu puro, capaz de encarnarse, pero con una naturaleza independiente, como la del Padre de los católicos; y el panteísmo, o la naturaleza creadora, activa siempre en sus fuerzas, sin que como espíritu o genio se pueda separar de ellas".

Entre el abate Brasseur de Bourbourg y el doctor López, quisiera estar de parte de éste, pero no puedo menos de suscribir la afirmación de aquél, nuevamente corroborada y ampliada por el significado primitivo de *Tupá*. No necesito advertir que el primero confirma, a su vez, todo lo expuesto acerca de *Tupá* y de la concepción *deisidaimoníaca* de los mitos. No obstante ello, acaso el doctor López no deje de tener razón, al afirmar que los mitos peruanos se resuelven en un monoteísmo y un



panteísmo. Si tenemos presente la evolución que experimentaron tanto los mitos como las lenguas, podríamos sostener, con absoluta certidumbre casi, que el monoteísmo y el panteísmo peruanos no debieron ser, en sus orígenes, tales como centurias después los contempla el doctor López, quien, al comparar la acepción de las raíces arias con las de los nombres de los dioses incásicos, deja entrever claramente la naturaleza material de las causas que les dieron principio. También nosotros podríamos afirmar que la mitología guaraní se resume en el monoteísmo de *Tupá;* pero este monoteísmo fué un hecho posterior, un resultado de la evolución espiritual del originario concepto cósmico de *Tupá.*

La afirmación categórica del abate Brasseur de Bourbourg nos llevaría a asignar un orígen común a los dioses americanos. Tal comunidad de orígen probaría plenamente la verdad, mejor dicho, la universalidad del principio de lo *deisidaimoníaco,* tanto más si no perdemos de vista la acepción primitiva de Zeus, una apoteosis del trueno, como *Tupá.* Concretándonos al caso particular de los dioses peruanos, no es de presumir que éstos nacieran como espíritus puros, libres del pecado original inherente a todos los dioses. La inmaculada concepción de éstos, en el sentido de que fueran concebidos "ab initio" como entidades espirituales omnipotentes y puras, se opone a la historia y la razón.

De todos los dioses americanos, *Tupá* fué el que reinó sobre dominios más vastos. Su imperio se extendía desde el extremo Norte de la Florida, todo



el litoral del Atlántico, hasta el Rio de la Plata y la región de los querandíes. Caribes, tupíes, guaraníes, charrúas, querandíes eran adoradores de *Tupá*. De los floridenses primitivos se sabe que veneraban un dios, que moraba en la cumbre de las más alta montaña y que producía el rayo, el relámpago, el trueno, los terremotos y las lluvias. Tenía varios nombres, pero el más genérico era el de*Tupán*, una de las grafias de *Tupá*, como queda dicho — enemigo de los bisontes.

Como se ve, ningúna divinidad americana, ni europea, ni asiática, ejerció un poderío más extenso. Estaba escrito, sin embargo, que cuando volviese el santo sacerdote blanco de la leyenda, comenzaría el crepúsculo del dios guaraní. La tradición se cumplió: vino el santo sacerdote blanco de más allá del océano y el dios del trueno fué transformado en el que había de sobrevivir al ocaso de los ídolos.



EL MITO DE AÑÁ,
GENIO DEL MAL



De los mitos guaraníes, el más popular y notorio es el de *Añá o Añangá*, merced a la divulgación adquirida por la famosa y deprimente expresión correntina, *Añá-memby*, hijo del diablo, equivalente, en su significación despectiva, a cierta interjección castiza que figura en labios de Don Quijote, aún cuando fuera más propia del rústico y pardo vocabulario de Sancho Panza.

Toca establecer a este propósito la siguiente distinción: mientras los correntinos exclaman *Aña-menby*, en el Paraguay se dice *Aña-ray*. Entre ambas expresiones existe una diferencia sexual: la primera significa hijo de la diablesa, al paso que la segunda denota hijo del diablo. En la lengua guaraní existe tan preciosa distinción en la apelación de los hijos, según el sexo del progenitor. Algo análogo sucede en el latin, aun cuando la distinción ya sea entre hermanos, en los vocablos "frater", hermano, y "soror", hermana. De modo, pues, que para los guaraníes de la zona correntina, el diablo era mujer y para los de la comarca paraguaya, varón. La fuente del mal está en los dos sexos.



Desde el punto de vista teológico, la encantadora distinción guaraní tuvo su trascendencia, cuando se trató de designar con un nombre propio autóctono a la segunda persona de la Trinidad, o sea, el Hijo de Dios. Reaparece en la controversia la fogosa figura del obispo fray Bernardino de Cárdenas, el implacable enemigo de los jesuítas. Hete aquí que el buen prelado denunció como heréticas, ante la inquisición de Lima, las voces: *Memby* o *Membyrá*, rá", Hijo de Dios Padre, vocablo, a su dictamen, contrario a la Inmaculada Concepción de María, y *Tayra*, también hijo, palabra que no significaría el Hijo de Dios, nacido por obra y gracia del Paraclito, sino todo lo opuesto al dogma cristiano de la pura y limpia concepción de la Virgen. El escrupuloso obispo del Paraguay no dejaría de tener razón, sin duda alguna; pero una real cédula de 1° de junio de 1654 encomendó la decisión del caso contencioso a la autoridad eclesiástica del Plata, la cual, a su vez, autorizó al gobernador del Paraguay a convocar una junta de teólogos y versados en la lengua guaraní para que informara sobre el particular. Resultó que los jesuítas empleaban en la enseñanza de la doctrina cristiana el catecismo de fray Luis de Bolaños, perteneciente a la orden del prelado querelante. Tal fué el gracioso desenlace de la solemne cuestión promovida con celo aparentemente cristiano por el obispo ortodoxo.

Todo ello fué puesto en evidencia, cuando el padre Juan Bautista Mexia, procurador general del colegio de jesuitas en la Asunción, pidió que "se reciba in-



formación de cómo los religiosos de mi sagrada religión, que tienen a su cargo las doctrinas del Paraná han enseñado la doctrina cristiana y oraciones a los indios naturales de esta provincia por el catecismo que el venerable padre fray Luis de Bolaños del Orden del Señor San Francisco tradujo en la lengua de los dichos indios, que es este que presento, con el juramento necesario para que lo mande ver. Y que los testigos que se examinaren, declaren si los clérigos doctrinantes que ha habido en esta provincia y religiosos del Señor San Francisco han usado dél en conformidad de lo dispuesto por los Sínodos, que celebraron en esta ciudad los ilustrísimos señores don fray Martín Ignacio de Loyola y el maestro don fray Christóbal de Aresti, de buena memoria, obispos que fueron de este obispado del Paraguay. Y que reconozcan si el que presento es el mismo, por no haber hallado el original, y declaren con toda claridad y distinción lo que en la dicha razón saben, y la notoriedad, que de ello hay. Y fecha se me dé originalmente, para en guarda del derecho de mi sagrada religión".

El gobernador eclesiástico del obispado del Paraguay, licenciado don Pedro de la Cabex, proveyendo favorablemente a lo pedido, convocó el 15 de noviembre de 1655 al licenciado don Luis de Azevedo Yorne, arcedián de la catedral de Asunción y ex cura en siete pueblos de indios; al licenciado don Diego Ponce de León, tesorero de la catedral; a don Francisco Caballero de Bazán, cura de la parroquia de españoles de Nuestra Señora de la Anunciación; al



licenciado don Bartolomé de la Amarilla, cura doctrinante del pueblo de San Lorenzo de los Altos, y al licenciado Sebastián Alvarez, clerigo presbítero, todos los cuales, previo juramento "in verbo sacerdotis", declararon unánimemente que el catecismo presentado era el traducido al guaraní por el venerable padre fray Luís de Bolaños, y el que todos los curas y doctrinantes, así del clero secular como del regular, habían enseñado a los indios, de conformidad a lo ordenado por lo Sínodos de 1603 y 1631.

Dejando aparte tal sutileza teológica, es de advertir que el mito de *Añá* o *Añangá*, espíritu que corre, es menos claro y preciso que el de Tupá. Entre la tribus del tronco guaraní era el espíritu malo por excelencia, el genio del mal. Molesta a los hombres, arrebata a los niños cuando van a buscar agua en las fuentes. Entre paréntesis, el rapto está en el fondo de los mitos indígenas y griegos. Para defenderse del diablo, es preciso encender fuego. Parece que existía una región donde moraba *Añá* o sea *Añá-retá*, país o generación del diablo. En Bolaños, y ordinariamente, se le llama también *Mbaépochy*, la cosa enojada, el ser malo por antonomasia. Y nada más se sabe con certeza del diablo guaraní. Todo cuanto comúnmente se le adjudica o endilga, trasciende demasiado a demonología cristiana.

El mito de *Añá*, ¿surgió por contraposición al mito de Tupá? El genio del bien engendró en casi todos los pueblos primitivos el del mal, por oposición. Al dios constructor, demiúrgico, fué preciso oponer el principio de la destrucción. Tupá fué entre los gua-



raníes un ser divino sin la idea del bien. Tupá era simplemente Dios, superior al bien y al mal. Mas no sin razón los misioneros identificaron a *Añá* con el espíritu del mal, con el diablo cristiano, pues nada tenía que ver aquél con el demonio hesiódico, tutor y guardián de los hombres; ni con el demonio socrático, especie de ángel inspirador, de ángel bueno; ni con el demonio pitagórico, adorado al mediodía y a quien se sacrificaba en número par, ocupando el tercer lugar entre los dioses y los héroes; ni con el demonio platónico, sustancia espiritual intermedia entre la divinidad y el hombre.

El demonio guaraní es, ante todo, un pobre diablo, un Mefistófeles de segundo orden, creado verosímilmente por lo *deisidaimoníaco* en las marañas de la selva nocturna. Carece de la grandeza arcangélica de Luzbel, no excediendo su estatura pigmea de la de Mandinga, el diablo negro. No encarna el espíritu de la negación, ni el sentimiento de la rebeldía soberbia. Causa daño a los hombres, no por contradecir la obra de Tupá, sino por simple condición maligna y proterva. Su infierno es vago y se confunde con la lejanía indefinida, un *Añá-retá* sin localización precisa. Cuando los misioneros hicieron de *Añangá* el diablo, se precisaría más su figura, pero el primitivo mito guaraní del genio del mal no sería tan concreto como la concepción cristiana del demonio.

Sin embargo, nada da una idea tan injuriosa y deprimente de la maldad, de la bajeza, como la palabra *Añá* en los pueblos que hablan guaraní. Llamar "hijo del diablo" a alguien equivale a azo-



tarlo con el peor insulto. Una ofensa de tal magnitud sólo se lava y se redime con sangre. Entonces es cuando sale a reverberar la daga vengadora de la dignidad varonil herida en el honor materno mancillado. Toda la rabia acumulada durante cinco mil años en el alma de la raza contra la ruindad asociada al nombre de *Añá*, llamea en las pupilas de los combatientes. Una puñalada mortal, un grito estentóreo del vencedor que manda al diablo al caído y todo ha terminado.

Si esta significación hiriente del diablo guaraní no fuese cristiana, vale decir, obra de los misioneros, revelaría en la raza aborigen la existencia de un elevado concepto del honor personal. Habituados a oir sin réplica las tendenciosas y no siempre verídicas acusaciones de los conquistadores y de los misioneros contra las tribus indígenas, esta suposición hará sonreir a más de uno; pero, en muchos conceptos, la moral de los guaraníes no era inferior a la de hierro y sangre de los españoles y portugueses del Descubrimiento y la Conquista.

Parecería que, entre los guaraníes, la idea del mal, personificada en *Añá*, no estaba asociada al concepto cristiano del pecado, sino a la noción del deshonor individual, de la ruindad, diríamos civil, sin alcance trascendente de carácter religioso. De otra manera, no podría explicarse la violenta reacción ética que un eco ancestral despierta de súbito en el fondo de nuestra conciencia, al escuchar el nombre del espíritu protervo.

¿Cuál fué la primitiva noción cristiana del diablo?



Tertuliano dice que el oficio del demonio es hacer caer al hombre y que ejecuta en los cuerpos enfermedades y calamitosos accidentes y en las almas, pasiones repentinas y extravíos monstruosos y violentos. En definitiva, no debió ser otro el origen primitivo de *Añá*, de *Mbaé - pochy*. La concepción del demonio no es sino un intento de explicación, harto simplista y pueril, de la proclividad de la naturaleza humana, de todo lo ruín y bajo que yace en las cavernas interiores del instinto, la herencia, el atavismo. La ingerencia del diablo, impeditivo del bien, en la consumación del pecado, suprime el libre albedrío, descarta la responsabilidad ética personal y declara la inocencia del pecador. Todo el mal que hace la criatura humana, de suyo flaca y corrompida, no es inspiración suya, sino obra de la tentación, de la sugestión demoníaca. Luego, el hombre no es culpable, ni responsable de sus actos contrarios al bien, puesto que resulta una mera víctima de las arterías del ángel rebelde. Todo lo cual obedece a la profunda tendencia inmoral y antijurídica del hombre a eludir la responsabilidad de sus actos ilícitos, achacando su paternidad o el primer impulso — la tentación — a un tercero, llámese fatalidad, destino, ley de herencia, tara atávica, ambiente social o demonio.

Entre las leyendas vinculadas con el diablo guaraní, hay una que parece ser genuinamente autóctona: cuéntase que *Añá* vió hacer a *Tupá* esa maravilla alada y rítmica del *mainumby*, el colibrí, y se propuso imitarlo. Púsose el diablo en la tarea, acaso con la mira secreta de crear un pajarito más primo-



roso que el concluído por *Tupá*, flor del aire aleteante. Cuando terminó su obra y vió sin duda que era bella, la arrojó al espacio para que ensayara el vuelo, pero el colibrí, hecho por *Añá*, en vez de volar, cayó al suelo y salió saltando grotescamente sobre el césped.

Por eso el sapo, abortado picaflor sin alas, se arrastra sobre la tierra.



LOS MITOS GUARANÍES MENORES



De los grandes mitos guaraníes de Tupá y Añangá, pasemos a estudiar ahora los menores, igualmente interesantes. Vamos a encontrarnos con un enjambre de espectros y seres sobrenaturales menudos, verdaderos engendros de la selva, de la naturaleza vaporosa de las fantasías o sueños en una noche de estío tropical.

Póra es el fantasma clásico, un ánima generalmente maligna. A veces, es el alma en pena de los muertos, pero también el agua tiene *Póra*, un duende negro que se lleva a los niños incautos a su guarida y se denomina *Y-Póra*. Ciertos lugares, ciertas picadas, ciertos árboles, entre ellos la higuera, poseen igualmente un *Póra*, un espíritu o genio, habitualmente funesto, que los ampara y protege. ¿Se trata de un *genius loci?* El *Póra* es proteico; divaga espectral alrededor de las tumbas, en las noches tempestuosas; amedrenta invisible en los senderos y meandros del bosque; surge negro del seno de las aguas. Pareciera que el *anga*, el aliento, soplo o alma, al abandonar el cuerpo, se metamorfoseara en *Póra*, rondando invisible en torno de los sitios familiares. El *Caá-Póra*, o fantasma del bos-



que, suele revestir formas diversas, en tanto que el *Y-Póra*, el duende del agua, es siempre un negro, algo lúbrico y adverso a las doncellas y a los niños.

La intervención de lo *deisaimoníaco* en la creación de este mito proteico y multiforme, no puede ser más evidente: el temor supersticioso que infunden los fuegos fatuos, las llamadas luces malas, lo engendró en la imaginación primitiva.

El *Pombero*, el más popular de los duendes guaraníes, es semejante al anterior. Proteico y antropomórfico, es más bien nocturno que diurno. Es casi siempre un hombre alto, velludo, cubierto con un gran sombrero de paja, que arrebata a los niños que se aventuran temerariamente en la selva durante la siesta o que persiguen a los cocuyos — la "taca" o el "tuco" — de noche. En ciertas comarcas se le conoce con el nombre de *Py - ragüé*, pies con plumas o velludos, pues no hace ruido cuando camina. Andando el tiempo, *Py - ragüé* vino a ser en Corrientes la denominación despectiva de un partido político, el colorado, mazorquero o autonomista... El *Pombero* se trasformó, a su vez, en el Paraguay, en espía o "escucha", y había un regimiento *Pombero* durante la guerra con la triple alianza. El *Pó-lana* duende de manos lanudas, de que se habla en algunas regiones, no es otra cosa que el *Pombero*. Lo es asimismo el *Cuarahy-Yara*, dueño del Sol, todo rojo y cubierto con un gigantesco sombrero de paja, vagamente protector de los pájaros. Es de advertir que hay en los bosques de la zona tórrida un pajarito de in-



tenso color rojo — "la brasita de fuego" de la zona entrerriana — que se llama también *Cuarahy- Yara*. Nada de singular tendría el hecho de que esta avecilla, un verdadero primor de la naturaleza, haya originado la trasmutación del núcleo mítico del *Pombero* en *Cuarahy-Yara*, del propio modo que otro pájaro, el *Yacy-Yateré*, engendró el mito congénere.

El *Pombero* silba, pía, remeda el canto de las aves, se metarmofosea en tronco o camalote, se torna invisible para penetrar por el ojo de una cerradura, gusta de huevos frescos y miel silvestre, masca tabaco negro y pernocta en los hornos. Auxilia a quienes celebran pacto con él con un fin erótico. Cuando reviste la modalidad antropomórfica, el rasgo característico del *Pombero* es su gran sombrero de paja, y tal vez esta particularidad no sea extraña a su nombre, que no parece ser de orígen guaraní y cuyo significado ignoro. Hay uña especie de *Pombero*, que sólo aparece una vez al año y se le llama "el dueño de Octubre". El primero de dicho mes viene el personaje con su típico sombrero de paja y un larguísimo rebenque en la mano, con el que azota de lo lindo a aquel que no coma pantagruélicamente en su honor. En ese día es preciso comer como en las bodas de Camacho. Esta leyenda, innegablemente antíquísima, debe ser oriunda de la raza guaraní y no es improbable que tenga relación con alguna costumbre arcaica o alguna ceremonia desconocida.

La pobreza de la imaginación primitiva se retra-



ta en el mito del *Pombero* con toda su tosca simplicidad. Trasparéntase, asimismo, en él la acción del sentimiento de la *deisidaimonía*: un silbido misterioso en el silencio nocturno, el canto de un ave, pudo haberle dado nacimiento. Una vez más comprobamos que la selva es la gran cantera mítica; la naturaleza toda se puebla de mitos y leyendas para las almas sensibles al misterio de las cosas.

El mito de *Yacy - Yateré* es otra de las creaciones más puras de lo *deisidaimoníaco.* ¿Qué es el *Yacy - Yateré?* Un hijo genuino de la selva, un enano de cabellera rubia, que aparece en plena siesta en el interior del bosque para encantar y raptar a los niños, que turban el silencio silvestre a esas horas. Unos lo han visto con una vara, lazo, bastón o caña en la mano, y otros lo describen enano, barbudo y con cuatro talones, por lo cual se lo apela también *Pytá - yobai.* Encanta con su sibildo. Gusta de miel silvestre. Rapta a las doncellas hermosas.

Su orígen reside en cierta ave trepadora, tamaña como una paloma y parecida a una gallineta, que debe su nombre, por onomatopeya, al canto que lanza, canto que sobrecoge misteriosamente a los naturales en el hondo silencio de la selva o en la majestuosa paz de la noche estrellada. Dicen que hay dos especies de esta ave y que ambas son ventrílocuas. A ello se debe, sin duda, el hecho de que para algunos el *Yacy - Yateré* sea un pajarito oscuro. Lo cierto es que su silbido remeda exactamente la expresión con que se le designa. Anda por lo común después del mediodía y también de noche. El inge-



niero Gabriel Salomone oyó el silbido del pájaro en una noche de primavera en Puerto Pira-y, Alto Paraná, llenándolo de terror. Me imitó el silbido, el cual se compone de cinco notas correspondientes a las cinco sílabas del nombre del ave. Si no escuché mal, las dos primeras notas ascendentes del pentacordio o cuerpo de armonía del *Yacy-Yateré* forman un intervalo de cuarta y están reparadas de la triada descendente — *ya-te-ré* — por una pausa. Como hecho curioso, es de notar que la primera frase del motivo figura invertida en la Sinfonía VI de Beethoven, — *Allegro ma non troppo*, compases 187-190 — lo cual nada tiene, en definitiva, de extraño, desde que en este gran himno a la naturaleza gorjean las aves, murmura el arroyuelo y retumba el trueno.

Tenemos aquí el caso palmario de un canto de ave que se trasforma en un mito antropomórfico, mediante lo *deisidaimoníaco*. Pero, ¿cómo adquirió este mito la forma de un homúnculo rubio? Sería curioso investigarlo. Hay quienes afirman que la talla pigmea del *Yacy-Yateré* proviene de la confusión de éste con los indios guayaquíes, que vivieron y aun viven en estado salvaje en los bosques, como eslabones intermedios entre el hombre y el mono. Otros me sostuvieron que había primitivamente una tribu de indígenas denominados *Yacy*, lunas, y que no sería improbable que éstos hubieran dado nacimiento al *Yacy-Yateré*, como el guaycurú, el odiado guaycurú, el enemigo eterno del guaraní, dió orígen al *Pombero*, según muchos.

Conjeturas aparte, este mito resulta particular-



mente interesante por constituir una prueba categórica de la teoría sustentada respecto al orígen de los mitos, que es preciso buscarlo en sus fuentes y no en la inerte documentación bibliográfica de segunda mano, que recoge el señor Adolfo Bonilla y San Martín en su reciente libro: *Los mitos de la América precolombiana*, escrito sin sentido crítico histórico. ¿Qué de raro tiene el fenómeno de que el canto de un ave, oído en la espesura del bosque o en la soledad de la noche, hiriera profundamente la imaginación guaraní, cuando hasta nosotros, hijos de nuestro siglo, no dejamos de experimentar la turbadora e inquietante emoción de la *deisidaimonía* en lo recóndito de la selva, poblada de egipanes para el alma griega? Es menester conocer la selva, amarla, vivir en su seno y sentirla para comprender cabal y plenamente el indefenible espanto religioso de lo "*deisidaimoníaco*" en el misterio de sus umbrías. Muchas veces, recorriéndola en mi niñez, huí de sus espesuras, temiendo la aparición de *Yacy-Yateré*. De entre las matas espesas, las lianas entrelazadas y los troncos seculares, en el meandro de una senda, bajo la oscuridad de las frondas rumorosas, creía ver surgir a cada paso la figura enana y rubia del encantador del bosque. Es tal el miedo que infunde, tan intesa la emoción *deisidaimoníaca* que despierta, que los lugareños no se atreven siquiera a pronunciar su nombre, por el temor de evocarlo. Lo propio sucede con el *Pombero;* hay que nombrarlo en voz baja por el riesgo de evocarlo. La magia, la teurgia, reside esencial y originariamente en el po-



der evocador de la palabra, lo cuál constituye, sin duda, un vestigio o reminiscencia del orígen onomatopéyico del lenguaje.

Sin buscar adrede analogías, el mito de *Yacy-Yateré* nos recuerda lejanamente el de Pan, pues toca agregar que algunos pintan a aquél atrayendo a los niños desorientados en la floresta con la música de una flauta agreste. Tal vez el primitivo mito del numen arcádico no haya tenido otro principio que el del enano rubio de los guaraníes. El eco del caramillo de Pan resuena, al menos, en la flauta silvestre de *Yacy-Yateré,* para el que sabe comprender la poesía arcana de la naturaleza.

Otro mito homuncular, el de *Curupí,* solicita nuestra atención. En él aparece un rasgo dionisíaco característico: el falo enorme, desmesurado, hasta el punto de que el *Curupí* enlaza con él a las mujeres, que pueden librarse de tal aprieto, cortándoselo. Como el *Yacy-Yateré,* vaga por el bosque, *poursuivant les vagues formes blanches,* como el fauno que pinta Víctor Hugo en su poema *El Sátiro.* El acre sensualismo de la raza guaraní manifiéstase en este mito grosero. Digo grosero, pero, ¿no lo fué el culto de Dionysos entre los egipcios y los griegos, para no hablar de los sátiros y los faunos, símbolos de fuerzas elementales de la naturaleza, según se conjetura? El buen Herodoto nos dice: "Parece averiguado que Melampo, hijo de Amiteon, no ignoraría, sino que conocería muy bien esta especie de sacrificio, pues no sólo fué el propagador del nombre de Dionysos entre los griegos, sino que fué quien intro-



dujo el rito y la pompa del falo, aunque no dió entera explicación de este misterio, que declararon más cumplidamente los que le sucedieron". Yo ignoro igualmente la razón del misterio, fálico del *Curupí*. Acaso fuera una obscena monstruosidad de la imaginación guaraní, con el intento de alejar a las mujeres de los peligros de la selva y del rapto. Tal vez tuviera relación con cierto *Curupirá*, que aparece fugazmente como numen de la tormenta en una leyenda aborigen. Etimológicamente, *Curupí* parece ser contracción de *Curú-piré*, o sea, piel llena de granos, existiendo un árbol del mismo nombre, más conocido por *Curupicay*. El doctor Manuel Domínguez, en un viaje al Paraguay, me informó que *Curupí* es igualmente cierto ruido misteroso, leve rumor de hojas, transfigurado, evidentemente, por lo *deisidaimoníaco*, en mito fálico.

Tales son los principales mitos menores. Los restantes son menos atrayentes y pertenecen al género de las concepciones monstruosas, comunes a los pueblos primitivos, tales como el *Moñai*, monstruo horrible, mortal para quien lo ve; el *Teyú-yaguá*, lagarto-perro, que atrae con su aliento; el *Mboi-tatá*, la serpiente de fuego; el *Mboi-yaguá*, vibora con cabeza de perro, que ulula en los bañados y esteros; el *Yaguarón* y otros que fueron recogidos por Ambrosetti en *Supersticiones y leyendas*.

Para desentrañar el significado originario de los mitos guaraníes, preciso es examinarlos, no en los libros, donde es imposible fijar el acento tónico de los vocablos del idioma autóctono, sino en el ambiente



mismo donde se forjaron, y aun sobreviven en toda su pureza unos y bastardeados otros por la pasión religiosa de los misioneros, en su afán de cristianizar lo indígena. El bosque, santuario de lo *deisidaimoníaco*, es la principal fuente de la mitología guaraní. Hombres de la selva, conocedores profundos de sus marañas, de ellas extraen y en su seno colocan sus quimeras, sus alucinaciones y sus misterios.

El carácter común de todos estos mitos es que ofrecen puntos de tangencia entre sí y son susceptibles de ser reducidos a una unidad, a un foco central o núcleo generador. Son como variaciones sobre un mismo tema con uno que otro rasgo específico. Por encima de la diversidad aparente, se columbra la unidad esencial. Creo que todas las mitologías poseen esta doble faz, que nos ha hecho incurrir en el error de ver religiones politeistas donde no existieron nunca.



CIELO E INFIERNO GUARANÍES



¿Creían los guaraníes en un paraíso y en un infierno? Antes de contestar a la interrogación, es menester indagar primero si creían en la existencia del alma y en su inmortalidad.

Al tratar del mito de Tupá, advertimos que las cosas tenían para los guaraníes un alma. Toca añadir ahora que alma, espíritu, es *anga*, que probablemente deriva de *ha* nasal y aspirada, aliento y que Montoya y sus continuadores escriben *ang*. Para explicar esta grafia, en la variante *Tupang* y *Añang*, notamos también que en la lengua guaraní suenan aparentemente vocales y consonantes que en realidad no se articulan, sobre todo, en la entonación nasal y aspirada. Se ve evidentemente en Bolaños que *anga* era el alma. No ignoraban, pues, la clásica dualidad de cuerpo y espíritu. Pero este espíritu, ¿era inmortal? El padre Guevara escribe: "Esta precaución y otras semejantes que tomaban para la otra vida, es argumento de que ellos conocieron la inmortalidad del alma; pero la idea que de ella se formaron, y el bosquejo que diseñaron, fué tan brutal y terreno, como lo eran sus pensamientos".



Vale este testimonio por su orígen: naturalmente, para un creyente y por añadidura sacerdote, como el padre Guevara, el concepto guaraní de la inmortalidad del alma no sería muy encumbrado y puro, como tampoco lo era para el obispo fray Bernardino de Cárdenas la concepción aborigen de Dios. Es evidente asimismo que el dogma cristiano de la inmortalidad del espíritu no coincidiría por completo con la análoga doctrina guaraní, como aquél tampoco concordaba con la creencia pagana correspondiente. Pero del reconocimiento de esta verdad no cabe inferir que el paganismo desconociese el principio filosófico y religioso del alma inmortal. La inmortalidad del alma guaraní no sería a buen seguro la radiosa o sombría del cristianismo; sería, más bien, una eternidad borrosa e indecisa, como su cielo, pero inmortalidad, al cabo.

Noción "brutal y terrena", afirma el padre Guevara. El padre Ruiz agrega que entre los guaraníes, "el morir no es cosa natural y común a todos, sino el que muere es acaso". Al tratar de los mitos menores, vimos igualmente que *Pora* es por lo común el alma de los muertos. Consignamos asimismo el proteísmo de este mito. Si vinculamos tales hechos y referencias con la afirmación de que algunas tribus creían en el dogma de la metempsicosis, podemos reconstruir conjeturalmente el proceso que precedió a la génesis de la doctrina de la inmortalidad del alma. A mi parecer, primero fué la palingenesia o la *metensomatosis*, de Clemente de Alejandría y después, la inmortalidad del alma. A primera vista, cre-

yérase más natural el proceso inverso; pero el órden lógico es tan sólo una necesidad de nuestra razón, no una ley de la naturaleza o de la historia. La leyenda del *Yaguarete-Abá*, o del hombre trasformado en tigre, que subsiste en ciertas regiones guaraníes, es un resto de la primitiva creencia en la trasmigración, como el mito polimórfico del *Pora* es otro testimonio de la reencarnación de las almas. Porque el alma no muere, puesto que se trasforma en *Pora*, sombra del espíritu. Es el aliento vital que sobrevive a la disolución de la materia. Desde un comienzo, la inteligencia humana se negó a concebir que la vida fuera creada para su total aniquilamiento. Crear para la nada es un absurdo, un nihilismo sin sentido. Luego, un principio inteligente debió presidir la formación de la vida universal. La muerte no es, por consiguiente, el fin natural de la existencia, sino un accidente que puede ser evitado. Pero, ¿adónde va el soplo vital, la sombra invisible, el principio eterno de los que mueren? Se metarmofosea en *Pora*, o se abre el paraíso para los buenos y el infierno para los malos.

En el Occidente, como en el Oriente, vemos aparecer el principio de la inmortalidad del alma de un modo semejante. La palingenesia pitagórica antecedió a la doctrina de la inmortalidad, formulada claramente por Platón, siglos más tarde. El pensamiento griego siguió también la misma marcha histórica que la filosofía hindú y las religiones primitivas. La India suele aparecer como la patria de la fábula egip-



cia de la metempsicosis, pero esta creencia es más bien propia de la aurora del sentimiento religioso y del pensamiento filosófico.

¿El *anga* de los muertos volaba a un paraíso? Cielo en guaraní es *yba*, contracción de *ybaga*, Presúmese que el *ybaga* era un campo deleitoso y ameno, cubierto de árboles frutales. La palabra puede provenir de *yba*, fruto o *ybaté*, lo alto. Fray Luis de Bolaños traduce directamente el cielo cristiano por *yba* o *ybaga*. Esta versión constituye un fuerte indicio en favor de la existencia de un cielo guaraní y hasta estoy por decir que reviste el valor de una plena certeza. Pero no quiero afirmar categóricamente sino aquello que constituye para mí una íntima y total certidumbre. Falta ésta en el caso del cielo de los guaraníes, aunque Goncalves Dias, poeta brasileño de imaginación un tanto tórrida, afirme que *ybaga* "era un paraíso en un valle ameno, al pie de un otero, que los tupíes llamaban campos alegres y allí pasaban en banquetes. Los cobardes iban a penar con los malos espíritus". El doctor Manuel Domínguez, a quien es preciso citar *in re* guaraní, sigue la opinión de Goncalves Dias, diciendo que el "*ang*, o el alma de los héroes, volaba al cielo a morar en las estrellas o iba al *ybaga*, el Edén distante, situado al pie de no sé qué otero divino, más allá del confín del horizonte inmenso y de la última penumbra". Es una bella frase que desearíamos que fuese verdadera. En cambio, el doctor Alfredo Martínez, a quien es forzoso citar también en la materia por su autoridad indiscutible de estu-



dioso, niega rotundamente la existencia de una mansión divina guaraní. Entre ambas opiniones tan opuestas, podemos situarnos en el justo medio aristotélico, sin perder de vista las ideas morales de los guaraníes, que inducen a admitir como posible un paraíso autóctono. Para el historiador de las ideas religiosas, éstas se confunden en su nacimiento con las ideas éticas mismas para marchar unidas, a través de los siglos, sin separarse nunca. Y cielo e infierno nacen como necesarios orbes complementarios de las limitaciones del mundo moral. Es menester que haya un lugar de dicha y otro de tormento para que los conflictos entre el bien y el mal no turben la armonía ética del mundo. Esta necesidad vital de un tribunal trascendente, que corrija y rectifique las imperfecciones de las leyes de la naturaleza moral humana, pudo haber inspirado la concepción harto primitiva de una morada póstuma que, en la imaginación guaraní, revistió la forma concreta de un lugar de delicias frutales, contemporáneo del estadio agrícola. Posteriormente, por obra de los misioneros, el *ybaga* de los tupíes se transformaría en el paraíso de los elegidos.

La existencia de un infierno guaraní resulta más dudosa. Es cierto que en la lengua indígena existe la palabra, *añá-retá*, país o región del demonio, o bien *ybyapyté*, centro de la tierra; sin embargo, muy bien pudieron los misioneros formar la palabra, creando así la idea. Nos faltan pruebas de insospechada e insospechable verdad para hacer una afirmación rotunda al respecto. Es notorio que algunos voca-



blos guaraníes despiertan en nosotros conceptos cristianos, asociaciones de ideas exóticas, pero tuvieron un contenido autóctono, que se ha desvanecido parcial o totalmente. Al decir *añá - retá,* vemos imaginariamente llamear la boca del infierno, del infierno cristiano, que acaso no coincidiera con el indígena, si es que alguna vez lo hubo. Mas, ¿qué sería de los malos? Los espíritus adversos se encargarían de castigarlos con una enfermedad rara, con la demencia y la muerte repentina.

Una vez aceptado el principio de la inmortalidad del alma, que los guaraníes profesaron, parece imponerse como necesario escolio la existencia de moradas superiores donde viva la esencia anímica de los muertos. Pero el alma, ese soplo inextinguible, es la sombra perenne del cuerpo perecedero. Esta sombra flota sobre la vida, ronda alrededor de la tumba, ondula como un fuego fatuo sobre el sepulcro. Es *Pora,* el misterioso *Pora,* espectro de una sombra o sombra de un espectro, ante cuya aparición se huye aterrado. Como el fantasma admite variadas metamórfosis, dijérase que los guaraníes concebían la inmortalidad del espíritu sólo a través de la palingenesia. No existiría otra inmortalidad que la de la metempsicosis. Acaso sea ésta la significación de la frase del padre Guevara, recordada al principio. Y no puede ser otro su alcance, puesto que nos hallamos en presencia de una civilización primitiva, en cuyo seno las ideas son todavía sensaciones confusas y enmarañadas como las selvas. Alejarse de este punto de vista significaría recaer en los ingenuos espe-



jismos y poéticas deformaciones de perspectiva, en que incurrió la fantasía de Goncalves Dias, el poeta guaranizante del Brasil.

Como lo advirtiera Remy de Gourmont, es dificil — y casi siempre cruel — disociar ideas secularmentes asociadas, como la inmortalidad del alma y la existencia de un paraíso y un infierno. Pero, ¿no es más natural la asociación del principio del alma inmortal con la doctrina pitagórica de la palingenesia?



EL SANTO SACERDOTE BLANCO



Relacionado con las creencias religiosas de los guaraníes, existe un punto digno de atraer la atención de los estudiosos: refiérome al sacerdote aborigen, denominado *Payé* o *Abaré*, hoy *Paí*, sacerdote que era al propio tiempo una especie de mago o hechicero, como todos los hierofantes de las religiones primigenias. Modernamente *Payé* ha venido a significar todo lo relativo a la magía, hechicería y encantamiento. Ya no se emplea la voz *Abaré*, cuya acepción etimológica es "que fué hombre", como *Tabaré*, lugar donde hubo un pueblo. En cuanto a *Paí*, con que se designaba también al sacerdote, y es el vocablo usual ahora, parece ser un tratamiento de respeto, pues aun hoy se llama así, en los pueblos que fueron reducciones, a las personas calificadas, revistan o no el carácter sacerdotal. Antiguamente, *Abaré* iba precedido casi siempre de *Paí* y decíase *Paí Abaré*.

Densos velos, apenas rasgados por las crónicas de los misioneros, cubren la institución del sacerdocio guaraní; sin embargo, a través de ellos, sábese que los "*Abaré*" llevaban un tenor de vida penitente.



Vivían retirados, en los bosques, en una atmósfera de respeto, en comunicación con los espíritus. ¿Interpretarían los designios de Tupá? ¿Serían los depositarios de la religión de la raza? Tal vez lo fueran. Según cabe inferir de los relatos, más o menos tendenciosos, de los cronistas e historiadores de la época de la conquista, no había una unidad de ideas religiosas entre las ramas de la raza guaraní. Por otra parte, como no había ídolos, ni templos, el papel de los *Abaré* tendría relación principal con la hechicería. Brujos o hechiceros los llaman invariablemente los escritores religiosos. El instrumento sagrado o mágico, de que se servían, era el *maracá* o *mbaracá*, calabaza cribada o agujereada, que sería semejante a la guitarra, porque ésta en guaraní es *mbaracá*, y a cuyo son desapacible cantaba el sacerdote para ahuyentar a los malos espíritus, las enfermedades y la muerte. El buen Gonçalves Días le asigna una función idéntica a la del salterio entre los hebreos y del órgano entre los cristianos. La imaginación, propensa a buscar analogías y similitudes, es sospechosa. Pongámonos, pues, en guardia contra la imaginación.

Da una cabal idea del ascendiente que ejercían los hierofantes guaraníes el siguiente relato, que entresaco de una crónica de fray Diego de Córdoba y Salinas: "Tanta era la autoridad que estos hechiceros tenían en los pueblos y tan grande el temor con que los veneraban, que refiere el padre Juan Eusebio, de la Compañía de Jesús, en la vida del apostólico padre Marciel, gran obrero de Dios en el Paraguay, de un



hechicero ministro del demonio, que asistía junto al río Ubay, en tan grande autoridad, que toda la tierra la tenía por suya, y todos le servían como esclavos a su señor, sin atreverse nadie a contravenir a su voluntad, aun sus propias hijas, y que con el trato y comunicación que tenía con el demonio, maestro de toda maldad, se había hecho a sus mañas tan cruel y sangriento, que por darle gusto le había sacrificado un niño español y dos indios; y lo que pone mayor admiración y espanto, que no contento con esto, sediento de sangre humana, lo mandó que en honor suyo matase y sacrificase dos niños hijos suyos, y el cruel padre impíamente lo hizo, si nombre de padre merece fiera tan inhumana''.

Tenaz resistencia opusieron los sacerdotes guaraníes a la difusión del cristianismo. Esta formidable lucha religiosa es un aspecto poco conocido y estudiado de la conquista espiritual. El mismo padre Córdoba y Salinas, en la vida de Fray Luis de Bolaños, dice al respecto: ''Para quitarles los ritos y supersticiones que tenían, la adoración de los falsos dioses y la obediencia y sujeción que por temor daban a los hechiceros, padeció trabajos, malos tratamientos, riesgos de la vida, tantos que no caben en pensamiento humano, que como el infierno se veía despojado de tantas almas, y que un fraile pobre y descalzo abreviaba su jurisdicción y deshacía sus engaños, por medio de los hechiceros (a quienes los demonios decían que no les habían de ver propios, que les habían de talar sus sementeras, causar muertes, enfermedades, pestes y guerras)



le hizo cruel guerra, procurando por su mano quitar la vida al bendito padre. Esta persecución duró mucho tiempo, y puso en duda la conversión, porque los hechiceros amenazaban a los indios con muertes, que los habían de acabar y consumir a garras de tigres, que hay muchos y muy carniceros en aquellos países. Hacían apariencias de ellos, con que atemorizaban mujeres y niños. Dábanles a entender, que creían como gente tan fácil, que las muertes naturales las causaban sus ídolos del enojo que tenían, y que cualquier suceso les venía por su causa".

Hay una tradición singularmente interesante, alusiva a un *Abaré*, que ha llegado hasta nosotros con el apasionado encanto de un misterio no descifrado todavía. Me refiero a la leyenda del santo sacerdote blanco, recogida por Bartolomé de las Casas, Antonio de la Calancha, Alfonso de Ovalla, Antonio Viera, Garcilaso de la Vega, Juan de Torquemada, Lucas Fernández Piedrahita, Antonio Ruiz de Montoya, Guevara, Charlevoix, Nicolás del Techo, Dobrizhoffer... Dejemos la palabra al padre del Techo: "Cuando los padres Mazzeta y Cataldino concentraron en poblaciones a los habitantes ribereños del Paraná, oyeron decir al cacique Maracaná, muy respetado entre los suyos, que Santo Tomás, a quien los brasileños y guaraníes conocen con el nombre de Zumé, había estado en otro tiempo en el Guairá y pronosticado que llegaría el día en que los indios fueran establecidos en pueblos por unos hombres que llevaban delante la cruz, lo cual se acababa de veri-



ficar con la fundación de San Ignacio y de Loreto. Siete años después, predicando el padre Cataldino entre los indígenas del Pirapó, con otros religiosos, halló que en varias regiones del Guairá se conservaba el recuerdo de Santo Tomás''. El padre Martín Dobrizhoffer consigna la misma tradición en los siguientes términos: ''Dicho lugar, situado en amena planicie, donde pace una gran cantidad de animales, va a terminar por el lado donde sale el sol en colinas y cerros, en uno de los cuales hay una cruz formada por tres grandes piedras, que los indios veneraron siempre como consagrada a la memoria del divino Santo Tomás. Ellos creen, y lo sostienen con tenacidad, que en una ocasión el apóstol, desde estas piedras, a manera de cátedra, habló a los indios que lo rodeaban. Igualmente, en el lugar de Tacumbú, cerca de Asunción, muéstrase con veneración una gruta donde se ven las huellas de los pies y del báculo del apóstol. En otro lugar muestran un camino cubierto de vegetación por donde pasó el santo cuando iba al Brasil desde el Guairá''.

''El cacique Maracaná refirió a los padres José Cataldino y Simón Mazzeta, italianos, primitivos apóstoles de nuestra sociedad entre los guaraníes, que un hombre de color blanco, con luenga barba, y armado de una cruz, predicó en los tiempos antiguos una ley nueva a sus antepasados. A éste algunos le llamaron *Thomé, Zumé, Chumé* y todos *Abaré*, nombre con el cual los guaraníes designan a quienes permanecen perpetualmente célibes y a los sacerdotes. De este santo hombre aprendieron ya a



sembrar, ya a servirse de la mandioca, de la que hacían harina y pan". Y más adelante agrega: "Cuando después de largos viajes encontré a los guaraníes sepultados en las selvas de *Mbaé - berá* o, como ellos dicen, *Mborebí - retá,* sin que hubiese tenido comercio alguno con los españoles, su cacique *Roy* nos miró con malos ojos a mí y mis compañeros, pues los naturales piensan que todo extranjero va a conspirar contra su libertad y le miran como enemigo. En tal sospecha, el feroz bárbaro, apenas me vió, dijo: "No necesitamos ningún sacerdote: Santo Tomás *Thomé Marangatú* visitó antaño estas regiones y él rogó en nuestro favor tan dignamente, que esta tierra produce a nuestro gusto todo lo que precisamos".

Todas las versiones convienen en que los guaraníes conservaban el recuerdo de un hombre blanco: *Abaré Chumé Marangatú,* el santo sacerdote *Chumé* o *Zumé.* Los relatos concuerdan igualmente en que este personaje vino de lejos, que predicó a las tribus, que les enseñó el cultivo de la mandioca, que prometió volver y desapareció. Ahora bien: es realmente sorprendente y sobremanera extraño que la expresión guaraní *Abaré Chumé Marangatú* se tradujera, sonara o trascendiese a Santo Tomás. Toda la leyenda dorada, tejida sobre la supuesta predicación del apóstol santo Tomás en América, se deshace ante el análisis de las palabras indígenas. Es de advertir al respecto que así como los apologistas cristianos reducían el mundo pagano a un puro mosaísmo — para Clemente Alejandrino, Platón no era sino un filósofo



hebreo o, en el decir del neopitagórico Noumenios, "un Moisés helenizante" — del propio modo, los misioneros entreveían en las tradiciones aborígenes, alusiones mosaicas y reminiscencias cristianas.

Lo que subsiste y se mantendrá incólume es el fondo mismo de la tradición, común a todos los pueblos americanos. El santo sacerdote *Chumé* de los guaraníes es el Viracocha de los Incas, el Votan de las tribus de Guatemala, el Quetzalcohual de los aztecas, el Nemterequeteba o Bochica de los chibchas y el Itzamna de los mayas. Representa en todas partes la civilización de la agricultura, señala la aparición del estadio agrícola, cuando no el período del hilado y del tejido. Entre los guaraníes, significó el cultivo de la mandioca, la elaboración del almidón y del *chipá*, el pan autóctono. Es curioso que el significado etimológico del vocablo guaraní denotativo de maíz sea "hombre banco". Llámasele en el idioma gentilicio *abatí*, palabra compuesta de *abá*, hombre y *tí*, apócope de *morotí*, blanco, como *Itatí*, piedra blanca, *cohetí*, la alborada.

¿Quién fué este sacerdote blanco, alto y santo, de que nos hablan las tradiciones inmemoriales de las razas americanas? He aquí un magno misterio. La imaginación se extravía en el vértigo de las conjeturas, abismándose ante un enigma impenetrable, que la piadosa leyenda de la venida de Santo Tomás a América, en castigo de haber dudado, no descifra satisfactoriamente. Pero esta tradición prueba que la antigüedad americana es tan apasionante, oscura y misteriosa, como las altas antigüedades orientales y occidentales.



Hay en ella no pocos arcanos que descubrir, capitales problemas que resolver, inquietantes enigmas que descifrar. En este continente denominado Nuevo Mundo duerme un mundo antiquísimo, un pasado tan inmenso y remoto, que se pierde en el caos de las teogonías primitivas. ¿No vió Ameghino aparecer en su seno nada menos que el primer hombre? Hemos visto sus huellas a través de los mitos.

Despojada la tradición del santo sacerdote blanco de los elementos exóticos y adventicios que la adulteran, como el estrambote de la cruz, que puede haberle sido agregado por la fuerza del consonante, quiero decir, de la controversia sobre la venida del apóstol Santo Tomás a América, o como ese breviario que se coloca en las manos de Viracocha, queda en pié el hecho histórico lejano, que dió orígen a esta leyenda arcaica, sobre la que tejió un drama un escritor europeo contemporáneo.

La poesía es más filosófica y más profunda que la historia, dice el Estagirita. Tal vez, la historia del pasado americano no pueda franquear el límite que en el tiempo y en el espacio traza el mito del sacerdote blanco, que vino de lejos a predicar una nueva religión y luego desapareció con la santa promesa de su retorno en una nueva encarnación o avatar. Pero la leyenda sobrevivirá al ocaso de los dioses guaraníes, porque es el mito inmortal de la humanidad blanca.



LA MISTERIOSA CIUDAD RESPLANDECIENTE



Tan apasionante y seductor como el arcaico mito del santo hierofante blanco, es el arcano de la magna ciudad resplandeciente de los guaraníes. ¿Es que tenían pueblos y ciudades, como los incas y los aztecas? En cierto artículo inserto en un órgano del Consejo Nacional de Educación, que seguramente circula en el seno del magisterio, leí, sorprendido, el dictamen de que no había palabra en guaraní para designar la ciudad o la aldea, pero sí para el templo. La proposición contraria es cabalmente la verdadera; en primer término, pueblo o ciudad es, en el noble idioma de los carios, como llamaban los cronistas a los guaraníes, *taba*, de donde *tabacué*, sitio donde hubo un pueblo, y, en segundo lugar, como la religión guaraní no admitía ídolos, ni sacrificios, ni templos, éstos carecían primitivamente del vocablo gentilicio equivalente. Verdad que templo es *Tupá-ó*, casa de Dios, pero dicha palabra, evidente traducción de *domus Domini*, fué compuesta posteriormente de *Tupá*, ser supremo, y *o*, contracción de *óga*, casa, hogar,



cuando los misioneros construyeron iglesias en las reducciones. Por esto decía anteriormente que es preciso estudiar el idioma, los mitos y las tradiciones guaraníes con suma cautela, vale decir, con agudo espíritu crítico, a fin de no sostener afirmaciones erróneas y contrasentidos históricos. Pudo Sarmiento, en su absorbente afán europeizante, injuriar al noble pueblo de Corrientes, achacando al guaraní una pobreza conceptual, de que, por cierto, carecía, humorada que le valió la eficaz réplica del general Mitre, erigido en defensor de la altiva provincia guaraní, cuya capacidad para la libertad exaltara en su artículo *Ayerecó-cuahá-catú*. Pero Sarmiento tuvo la excusa de su desconocimiento del idioma aborigen, en el que vería, acaso, un instrumento de la barbarie americana, aparte de que los dioses guaraníes, justamente irritados contra Sarmiento, dispusieron que muriese en sus antiguos dominios.

Urge rehacer la vaga y tendenciosa historia de la conquista, que pinta al indio en el estado de la barbarie más absoluta, sin ideas religiosas y éticas, ni sentimientos sociales y políticos. Limitándonos a nuestro intento, diremos que la raza guaraní, con ser andariega, guerrera y conquistadora, no desconoció la civilización, en la acepción etimológica del vocablo. Es un principio general, entre los que estudian las culturas primitivas, que la existencia de la palabra en un idioma revela la de la cosa en el seno de la raza que lo hablara. En guaraní, tenemos *taba*, pueblo, o, lo que es lo mismo, que hubo pueblos guaraníes precoloniales. Esta inferencia, basada en la aplicación



de un principio general, se halla corroborada por los hechos. A fines de septiembre de 1913, se descubrieron en los Estados de Bahía, Brasil, las ruinas de una urbe indígena. La impenetrable y misteriosa ciudad resplandeciente a que aludimos, es otra prueba... ¿Pero existe ella realmente? No se trata, en el presente caso, de una de esas villas míticas o legendarias, como la fantástica de los Césares, flotante en la imaginación de los conquistadores y argonautas. Si hemos de prestar crédito a la palabra, sobrado autorizada, del doctor Moisés S. Bertoni, la luminosa ciudad guaraní existe y se llama *Mbaé- berá-guazú*, literalmente, "una cosa brillante y grande".

Aunque el nombre del doctor Bertoni no es desconocido de los estudiosos, sépase que no es un poeta, ni un alucinado. Es un hombre de ciencia, oriundo de Suiza, con la humildad intelectual del sabio y la probidad severa del investigador. Hecho a la disciplina de las ciencias naturales, que conceden tan poco espacio a la imaginación, el doctor Bertoni, en su copiosa obra científica, no arriesga una hipótesis, ni aventura una teoría, sin apoyarse previamente en una masa tupida de hechos observados y controlados. Es un entusiasta de la civilización guaraní y creo que influye en su entusiasmo el abundante caudal de conocimientos con que los guaraníes enriquecieron el patrimonio de la botánica y la zoología. Después del griego y del latín, el guaraní es el idioma que figura con mayor número de palabras en la clasificación científica de las especies vegetales, dice. Dicho queda que es también un entusiasta de la lengua guaraní, cuyo influjo en los

idiomas y dialectos de la América meridional y las Antillas, ha estudiado en una monografía bien documentada.

Citemos ahora las propias palabras del doctor Bertoni relativas a la Ciudad-Luz de los guaraníes: "En toda la región forestal del Paraguay — refiere en la conferencia dada el 21 de agosto de 1913 en el Colegio Nacional de la Asunción y publicada en su *Resumen de Prehistoria y Protohistoria de los países guaraníes*, págs. 85 y 86 — del sur del Brasil, de Matto Grosso y probablemente del centro del Brasil, cada año las tribus guaraníes mandan una delegación o un representante a una capital misteriosa de toda la confederación, capital cuya ubicación no me ha sido posible hasta ahora establecer siquiera aproximadamente. A esta ciudad está severamente prohibido llegar, no solamente a los blancos y a otra clase de indios, sino a la mayor parte de los mismos indios guaraníes, si éstos no van especialmente delegados o autorizados para el efecto. A cierta distancia alrededor, están permanentemente colocadas varias guardias que impiden todo acceso a las personas no autorizadas o portadoras del pase necesario. Solamente así se concibe que hayan podido mantener la ubicación de ella completamente secreta. Sólo sabemos que existe, pues consultando diferentes tribus alejadas unas de otras, hablando con personas que nunca han tenido comunicaciones entre ellas y mal pueden haber concertado un plan de mentiras, o con otras con las cuales se llega a confidencias, y han llegado como "parejára" o estafetero a esa ca-



pital misteriosa, los datos que dan ellos son tan concordantes, aun en ciertos detalles, que no es posible dudar de su existencia. Sí no es exactamente como la pintan, cuando menos será bajo una forma muy parecida.

"Es este uno de los problemas más curiosos y más apremiantes, cuya solución, sin embargo, dependerá, sobre todo, de mucha paciencia y prudencia, visto que por la fuerza y por la violencia, cuyo empleo sería además una nueva infamia, será muy difícil resolverlo. Dadas las medidas con que los guaraníes rodean el último y misterioso baluarte de sus antiguas libertades y costumbres, no sólo habrá que proceder con tino y cordura, sino animados de aquel espíritu de justicia que faltó en otros tiempos, y de un deseo muy sincero de hacer obra de reparación generosa.

"Ese pueblo central, que llaman los indios *Mbaé-verá Guazú*, se encuentra seguramente en territorio brasileño, a una distancia tal vez notable de la frontera paraguaya, pues los delegados que van a ella y los indios en general, están contestes en que el viaje lleva meses.

"Verdad que un indio pretendió haber ido en un mes. Supuesto que sea cierto, hay que recordar que el indio andarín sabe viajar muy rápidamente, y en casos de apuro, hacer hasta veinte leguas en un día y por más que se detenga en el camino, para cazar y hacerse de elementos, en un mes hace seguramente un camino muy largo. Es todo lo que puedo decir de la capital mistriosa, salvo los detalles de su



construcción, del alineamiento de sus calles, de los edificios destinados al cacique, a las reuniones de los ancianos, al cuerpo de guardia y depósito de armamento, de la vida social, fiestas y otras costumbres, detalles cuya exactitud nadie conoce y que me llevarían muy lejos".

Nada quito ni agrego a las palabras del doctor Bertoni, en cuya autoridad científica me escudo. ¿Se descubrirá algun día la secreta ciudad resplandeciente de los guaraníes? No es improbable del todo. Entretanto, la imaginación, propensa a lo maravilloso de Herodoto, se siente deslumbrada por la radiante claridad que surge, en la noche del misterio, de la arcana urbe guaraní. De las santas ciudades del paganismo sólo quedan el místico resplandor de antorchas de Eleusis y el sagrado silencio de Sais. Tal vez de *Mbaéverá Guazú* tampoco quede sino el haz reverberante de un magno y misterioso resplandor...



LA RELIGIÓN GUARANÍ



El estudio de los mitos guaraníes nos permite determinar los principales caracteres de las creencias religiosas asociadas a tales mitos. En síntesis, cabe afirmar que la religión guaraní era monoteísta; que el Dios supremo de esta religión era un espíritu puro, indefinido, sin formas; que reconocía el principio de la inmortalidad del alma y, verosímilmente, la existencia de un paraíso; que admitía asimismo el espíritu del mal con una acción limitada y distinta de la del demonio cristiano y, finalmente, que era una religión sin ídolos, ni templos, ni sacrificios.

No obstante la creencia en varios dioses menores, más bien genios del bosque, de los ríos, de las aves y las plantas, sería absurdo sostener que la religión guaraní fué politeísta. El único Dios, el ser supremo por antonomasia, era Tupá. Este hecho cierto me induce a sospechar que haya acaecido idéntico fenómeno con las religiones politeístas. ¿Es el politeísmo un espejismo de la historia, una ilusión fantasmagórica? Tal parece ser, al menos, la exacta interpretación de este fragmento de las sátiras de Xenófanes de Colofón; "Un solo dios, el más grande entre



los dioses y los hombres y que no es semejante a los hombres, ni por la forma, ni por el pensamiento''. En último caso, habría entre los griegos dos religiones: la de los filósofos, monoteísta, y la de los poetas y del pueblo, politeísta. Lo cierto es que el citado fragmento de Xenófanes movió a un escoliasta a decir que dicho filósofo representaba "el único monoteísmo verdadero que haya existido jamás sobre la tierra''. ¿El monoteísmo semita sería, pues, otro espejismo histórico? La verdad es que el monoteísmo de Xenófanes no fué único. Hasta en su concepción de un solo Dios no antropomórfico, coincide con el monoteísmo guaraní. Decía, en efecto, el filósofo en sus sátiras: "Los mortales se figuran que los dioses son engendrados como ellos y que tienen vestidos, voz y forma semejante a los suyos. Si los bueyes, los caballos y los leones tuviesen manos y si, con sus manos, pudiesen pintar y producir obras de arte como los hombres, los caballos pintarían las formas de los dioses parecidas a las de los caballos, los bueyes semejantes a las de los bueyes y harían los cuerpos de cada uno según su especie propia. Los etíopes hacen sus dioses negros y con la nariz roma; los tracios dicen que los suyos tienen los ojos azules y los cabellos rojos''. Semejante sátira formidable contra la teogonía antropomórfica de Homero y Hesíodo, es, al propio tiempo, la explicación más exacta y más profunda de todo teísmo antropomórfico. No es posible ir más allá del razonamiento del viejo filósofo presocrático. La razón humana no es capaz de concebir, ni de abarcar sino un Dios hecho a imagen y seme-



janza del hombre. Tan personal y humanísima es la divinidad que nuestro entendimiento diseña, que las religiones le atribuyen las mismas facultades propias del hombre. El Dios que piensa, quiere y desea, es evidentemente, un mito antropomórficó. Humana es también la divinidad hasta cuando se la concibe, como Xenófanes y los guaraníes, un espíritu puro. Nos lo imaginamos a Dios así, porque nuestra inteligencia cree que la naturaleza espiritual es la forma excelsa de la vida superior, del ser divino. El celeste Novalis decía que la vida de los dioses era matemática, y los mensajeros divinos, matemáticos. ¿Por qué? Por la misma razón, en cuya virtud los dioses etíopes eran negros y los dioses tracios tenían las pupilas azules y la cabellera roja... En realidad, el verdadero Dios ha de ser una imposibilidad gnóstica, inabarcable e inconcebible, como pensaban vagamente los guaraníes. Pienso que si el hombre pudiera penetrar la esencia de Dios, ya no sería Dios, o la criatura humana dejaría de ser tal. Porque no se define la naturaleza de Dios o de los dioses, atribuyéndoles una sustancia espiritual.

Supongamos que el monoteísmo de Xenófanes, tangente, según queda dicho, con el monoteísmo guaraní, fuese sólo una sátira contra el politeísmo antropomórfico de Homero y Hesíodo. Aun en tal hipótesis, quedaría en pie este hecho en favor del monoeísmo de las razas primitivas: la evidente tendencia unitaria del espíritu humano. La reducción a la unidad, a un denominador común, no es tan sólo una operación matemática, sino un movimiento primario



e instintivo de nuestra inteligencia en sus reacciones frente a la dualidad y lo múltiple. Cuando la ciencia conozca mejor las leyes que rigen las acciones y reacciones de nuestra mente, me permito creer que esta tendencia reductora de la pluralidad a la unidad será una de las leyes más sólidamente establecidas. Generalmente se prescinde de ellas, al estudiar las relaciones del hombre con la naturaleza; pero, cuando aquél se encuentra colocado frente a ésta, ¿no es todo un mundo interior, con sus leyes propias, lo que se halla en presencia del mundo exterior y sus leyes, también propias?

Insensiblemente me aparto del punto en tela de examen. Como Tupá era un espíritu puro, la religión guaraní no fué una idolatría. ¿Cómo encerrar, cristalizar el vasto y magno ser incorpóreo en una imagen concreta? "Yo no puedo olvidar el asombro — dice el doctor Bertoni — hace más de 25 años, causado a un anciano cacique de la tribu de los Pirapés, cuando con insistencia le hice repetir esta pregunta: "Pero, en fin, ¿qué forma tiene este Dios?". En su mirada, en su ademán, he visto tanta elocuencia, que un libro no me hubiera probado más claramente con qué íntima, profunda persuasión y de qué manera ha hecho cuerpo en aquellos silvanos la idea de que Dios es un puro espíritu. Ni asomo de idea tenía ese hombre de que el Dios Supremo pudiese aparecer en cualquier forma, ni de que un hombre racional pudiese dirigirle esa pregunta". Tal pureza del Dios guaraní, ¿dimana de la indole primitiva de la religión aborigen? Si ello fuese así, habría que convenir en



que la noción de Dios es más pura y encumbrada, a medida que la raza es más primitiva.

Consiguientemente, Tupá fué un Dios sin templos, ni sacrificio. "Nada de atrocidades, nada de desigualdades, nada de monstruosidades, nada de esos conceptos deprimentes tan frecuentes en las teologías de esos pueblos (India, Persia, Asia Menor, Grecia y Egipto); nada de semejantes hechos se encuentran en las creencias religiosas de los guaraníes", observa el doctor Bertoni. ¿Cómo localizar a Dios en el recinto de un santuario? Antes de ahora, arriesgué la conjetura de que el monoteísmo no era otra cosa sino una forma singular del panteísmo. Así se explica que "el único monoteísmo verdadero" de Xenófanes haya sido considerado por otro escoliasta como un "panteísmo algo estrecho". Es que el monoteísmo no tiene, en el fondo, otro sentido. Si Dios es la unidad o la unidad es Dios, ¿cuál es esta unidad? No hay otra unidad conocida que la del Universo. La unidad equivale al todo. O, en otros términos, el panteísmo reducido a la unidad se llama monoteísmo. Recuérdese, por último, a este propósito, la conclusión a que había llegado el doctor Vicente Fidel López en su estudio de los mitos del Perú antiguo: la idea del ser supremo — decía — se concreta en dos mitos: el idealismo monoteísta de un Dios revelador y el panteísmo o la naturaleza creadora.

Acabamos de ver que el panteísmo no es sino la otra cara, el reverso del monoteísmo. El Dios sin templos ni altares, de la religión guaraní, no auto-



riza a suponer que Tupá fuese la Naturaleza toda, como resultaría lógico, porque cabe la sospecha de que la ausencia de idolatría, ritos y sacrificios, se deba simplemente al escaso desarrollo artístico de la raza o al primitivismo de la civilización guaraní, aparte del hecho esencial de que Tupá era un ser incorpóreo, una divinidad inefable.

La religión guaraní coincidía en sus rasgos fundamentales con el cristianismo y a esta feliz similitud debe atribuirse el éxito de la conquista espíritual, en las primeras misiones franciscanas y jesuíticas. Naturalmente, algunos dogmas y misterios del cristianismo no podrían ser comprendidos por los adoradores de Tupá. Bien se advierte esta imposibilidad en la real cédula de 7 de julio de 1596, expedida al gobérnador del Paraguay en el siguiente tenor: "Porque se ha entendido que en la mejor y más perfecta lengua de los indios no se pueden explicar bien ni con su propiedad los misterios de la fe, sino con grandes absonos y imperfecciones, os mando que con la mejor orden que se pudiere y que a los indios sea de menos molestia, y sin costa suya, hagais poner maestros para los que voluntariamente quisieran aprender la lengua castellana..." Pero, ¿conocían los curas doctrinantes "la mejor y más perfecta lengua de los indios"? Angles, citado por Blas Garay en su obra *El comunismo de las misiones*, dice al respecto: "Una de las razones muy ciertas de que se origina la mala enseñanza y poco aprovechamiento en el cristianismo, que tienen los indios de dichas misiones, es la de que se les ponen por curas, por lo



más común, sujetos de España, que los traen ya sacerdotes, los cuales nunca pueden hablar, aun con mediana perfección, la lengua guaraní, porque tiene tantas y tan difíciles guturaciones, que sólo el que nace donde se habla la puede dar buen expediente; y aunque esta lengua es general en todo el Paraguay, confiesan aquellos naturales que muchas palabras no las pueden pronunciar perfectamente como los indios, y en el más o menos que discrepe la articulación, tiene gran diversidad de significados". El catecismo del padre Bolaños, citado tantas veces, es un testimonio de excepción en contra de lo afirmdo en la mencionada real cédula. Los dogmas capitales del cristianismo fueron trasladados a la lengua guaraní por el padre Bolaños, con una propiedad, que sólo el obispo Bernardino de Cárdenas tuvo la ceguera de desconocer, con el resultado conocido.

Es, por lo tanto, tres veces inexacto que los indios no estuvieran preparados para recibir el bueno y nuevo mensaje del cristianismo. Las ideas religiosas de la raza autóctona eran, en lo fundamental, más o menos análogas a las de los conquistadores, y si no coincidieron totalmente con ellas, no sé si fué por culpa del Dios sin mancha del Nuevo Testamento o del Dios no humanado e incruento de los guaraníes.

¿QUE ES EL MYTHOS?



Ha llegado el momento de formularnos, como coronamiento de los estudios anteriores sobre los dioses guaraníes, una interrogación fundamental: ¿qué es el *mythos?* Tratemos de responder a pregunta tan formidable, que no ha sido contestada todavía en forma mediocremente satisfactoria por la ciencia mitológica. Al comenzar nuestras investigaciones en un campo mítico virgen, como el guaraní, adelantamos que ignorábamos su significado, siguiendo la vía agnóstica del método socrático; pero hoy podemos definirlo, diciendo que es un estado de sensibilidad o de espíritu, como el paisaje. O, en otros términos, el *mythos* sería la expresión de que se valió el hombre primitivo para traducir el sentimiento religioso de la naturaleza.

Por falta de un vocablo castellano equivalente, llamamos *deisidaimonía* o lo *deisidaimoníaco,* al característico sentimiento de temor supersticioso, generador de los mitos. Pretendemos haber demostrado el papel preponderante de la *deisidaimonía* en la génesis de los mitos autóctonos de Tupá, Yacy-Yateré, Curupí. Hemos visto como la onomatopeya primitiva — nota,



acento tónico o cromático, frase melódica exhalada por la naturaleza — se transformó más tarde, al cabo de un largo proceso, en el mito correspondiente, mediante la intervención de dicho sentimiento.

Importa establecer ahora la diferencia que media entre el *mythos* y el *logos*, o sea, la palabra. El distingo entre ambos estriba en que este último denota una mera percepción de la melodía o de la armonía de los seres y cosas, al paso que el *mythos* representa la sensación, diríamos religiosa, de esa armonía. Deseo fijar con claridad esta diferenciación sutil: el *logos* articula una relación musical entre el hombre y la naturaleza, en tanto que el *mythos* expresa una ecuación entre la melopea de la naturaleza y la sensibilidad *deisidaimoníaca* del hombre.

Los lingüistas y mitólogos europeos, para explicar la formación de las mitologías, se han visto en la necesidad de inventar un período mítico, anterior a la dispersión de las razas y la confusión de los idiomas, durante el cual habrían nacido, por generación un poco espontánea, los mitos fundamentales del tronco indoeuropeo o de la "comunidad glótica" indoeuropea, como ahora dicen. Y sólo aciertan a ver en tales mitos antiguas formas del lenguaje, algo así como metáforas o alegorías primitivas. Del atento y circunstanciado estudio de los mitos guaraníes, tan primitivos como los indoeuropeos, sólo reconstruídos conjeturalmente, resulta, en verdad, otra cosa, a saber que el *mythos*, es, en definitiva, un estado de espíritu real y verdadero, no una forma idiomática



inerte, ni un lugar común vacío de la retórica clásica.

Definido así el *mythos* como la cristalización de un momento sentimental o espiritual, dicho queda que el estado de sensibilidad, que representaba la mitología grecolatina, no se ha perdido totalmente para el mundo moderno. Del propio modo que el pastor árcade escuchaba real o imaginariamente el gangueo de la flauta del dios Pan, los labriegos de Corrientes, Chaco, Formosa, Misiones y el Peraguay oyen positivamente — recuérdese que se trata de un pájaro ventrílocuo — el canto misterioso de Yacy-Yateré, en la lejanía del bosque. De idéntica manera, y no de otro modo, percibiríase en el olímpico Zeus, como en el esplendor de Tupá, el acento tónico del trueno y del rayo que rasga el firmamento. En realidad, en la obra de todo grande y verda dero artista se consuma siempre una verdadera resurrección de dioses o un avatar de mitos. En el poéma *El Sátiro*, de Víctor Hugo. en algún fragmento de Rubén Darío, en cierta página de Claudio Debussy, los mitos recobran su sagrada plenitud vital. Richepin observa que el carácter distintivo de los poetas primitivos reside en su potestad mitopoética, vale decir, etimológicamente, creadora de mitos.

Ocurre, en rigor, que como ellos estaban más cerca de la naturaleza que nosotros, pudieron comprender mejor, no por cierto, la belleza, sino la verdad de los mitos. Pero esta misma verdad fué ya débilmente vislumbrada por Homero y Hesiodo, rapsodas que, con ser relativamente primitivos, se hallaban dema-



siado lejos del nacimiento de los dioses. Los poetas griegos posteriores, como igualmente los filósofos, parecieron haber dejado de comprender la significación real de los mitos. Sócrates se burla donosamente de ellos en *Fedro*, arguyendo que, si no se conocía bien a sí mismo, mal podía conocer la naturaleza, por lo común mostruosa, de los mitos. Plutarco, para citar a otro griego representativo de un período de la cultura helénica, descubre en los mitos, llamados antiguamente enigmas, alegorías morales. Para encontrar, en los siglos ulteriores, un espíritu con la intuición o la adivinación del genuino sentido de los mitos, es necesario llegar hasta la centuria de Augusto, a Virgilio, quien exclamara en una de sus *Geórgicas*:

Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
....
Fortunatus et ille deos qui novit agrestes,
Panaque, Silvanumque senem, nymphasque sorores!

En cuanto a Luciano, un griego de la decadencia, representa la total incomprensión de los mitos.

Vistos con esta nueva visión, los mitos grecolatinos, que sirvieron y siguen sirviendo de relleno a los artistas necesitados de símbolos, se reaniman y vivifican, adquieren repentina luz y cobran nuevo significado. Asistimos a un segundo renacimiento de los dioses del paganismo. Pero no son seres inmortales los que se incorporan a la vida, libres de la pátina de los siglos y de la hojarasca de la retórica, sino otros tantos estados emotivos susceptibles de



ser experimentados por las almas dotadas de un sutil sentimiento de la naturaleza. Todo el Olimpo resucitado del pálido imperio de las sombras, se reduce al temblor de un estremecimiento: la emoción *deisidaimoníaca.*

Aplicada nuestra clave de interpretación a la mitología griega, resultará ésta menos enigmática. ¿Qué significa, por ejemplo, el mito de Zeus? Es la sensación *deisidaimoníaca* correspondiente al fenómeno del trueno y del rayo. ¿Qué representa el mito arcádico de Pan? Es la emoción *deisidaimoníaca* de un rumor misterioso de la naturaleza, como *Yacy-Yateré* o *Cur . pí* En el fondo de todos los mitos — más exacto fuera decir en la lejanía, porque el mito es una lontananza — existe una raíz, que responde a un grito de los seres y las cosas, y hay una emoción, que traduce fielmente esa respuesta.

El velo que cubre el orígen, naturaleza y significación de los mitos, queda totalmente levantado, cuando se los examina a la luz de nuestra teoría sobre su génesis *deisidaimoníaca.* El enigma milenario del *mythos* se transforma en intensa claridad cenital si se ve en el orbe mítico un mundo metafísico creado por el espíritu humano en virtud de la *deisidaimonía.* La mitología viene a ser así, en último término, un panteísmo primitivo.

No solamente el paisaje es un estado de espíritu; lo es también el *mythos.* Mas como éste es al propio tiempo un intento de explicación causal del universo, aparte de ser una visión estremecida de la lejanía, claro está que el *mythos,* luego de transfor-



marse en creencia religiosa, dió orígen a un sistema filosófico. El *mythos* guaraní sólo alcanzó a formular el sentimiento religioso de la raza y no pudo franquear la puerta de oro de esa otra magna ciudad reverberante, que, como la palabra lo indica, fué eminentemente griega: la filosofía.



LOS MITOS AMERICANOS



¿Tienen los mitos guaraníes elevación, conceptismo y relieve suficientes como para alternar en el mundo del arte con los mitos clásicos? Preciso es reconocer que éstos, aunque exóticos y lejanos, están menos distantes de nuestro espíritu, hecho y educado por la cultura grecolatina, que los mitos autóctonos. Interrumpida por la Conquista la continuidad de la especie aborigen, con sus creencias, ideas y sentires, los mitos indígenas corrieron la misma suerte que la raza vencida. Los dioses guaraníes han muerto en silencio, sin que se oyera en la historia aquella gran voz doliente, que anunció en el siglo de Tiberio la desaparición de los dioses del paganismo. Pero el paganismo, en su esencia más pura y en sus temas fundamentales, subsiste a través del cristianismo, como ya lo demostrara Remy de Gourmont, en su convincente estudio *El paganismo eterno.*

Algunos escritores indianistas del Brasil, entre ellos el poeta Goncalves Dias, que se permitió licencias poéticas irreverentes con los vocablos y conceptos guaraníes, haciendo, por ejemplo, *Piagá* de *Payé,* por una misera razón de consonancia, tra-



taron de dar a los mitos tupíes o guaraníes carta de ciudadanía artística. La tendencia guaranizante, celebrada por Herculano, no prosperó, ni prosperará seguramente, a causa del profundo abismo que la civilización vencedora tendió entre los mitos gentilicios y las generaciones americanas. Este es el hecho histórico consumado, aunque nuestra aspiración artística finque en destruir aquel abismo.

Sin embargo, Tupá — ¿el Júpiter indoeuropeo? — no es indigno de alternar con Zeus, con el radiante y tonante Zeus Páter, en los dominios del arte, del arte americano, quiero decir. Tupá no sería rechazado del Olimpo, como no fué arrojado del paraíso del cristianismo. Y hasta el propio Zeus se reconocería en este inmortal, nacido bajo el firmamento americano, si es que Tupá no fuese el precursor de Zeus o de Pan, o, al menos, anterior a entrambos dioses griegos.

¡Qué rica y virgen cantera de arte yace en el fondo de la antigüedad americana, o, si se quiere, de las mitologías de las razas aborígenes! Cuando los artistas del Nuevo Mundo, fatigados de reproducir servilmente los clásicos temas y motivos de los mitos grecolatinos, tornen la vista hacia la opulenta e intacta mitología de las razas primitivas de América, tendremos, entonces, un arte de colorido genuinamente americano, quizá un poco primario, posiblemente salvaje o bárbaro, pero que no será, por fortuna, el mero eco o remedo del arte de otros continentes. Los poetas, escritores, escultores, pintores y músicos de América poseen magnas e inéditas fuentes de inspi-



ración original en las creaciones míticas y legendarias de las tribus indígenas, sean guaraníes, incaicas, mayas o aztecas. La gigantesca figura de Tupá, venerado desde el Norte de la Florida hasta el Rio de la Plata, trasladada al mármol o al lienzo, bastaría para labrar la reputación de un artista genial, como Fidias se inmortalizó reproduciendo, en un simulacro antropomórfico, la grandiosa imagen de Zeus, oriundo del trueno, como Tupá. Lo propio cabría afirmar con respecto a los restantes mitos autóctonos de la América primitiva, calumniada por los conquistadores, desfigurada por los misioneros y desconocida hasta hoy. Porque la verdadera América precolonial está por descubrirse todavía.

El arte americano, inspirado en los mitos, creencias, leyendas, tradiciones, fábulas, ideas y sentimientos de las razas originarias del Nuevo Continente, modularía una tonalidad nueva e inconfundible en medio de las gamas usuales y consuetudinarias del arte universal. Las manifestaciones estéticas de nuestra América diferenciaríanse así, no sólo de las del Norte, ya idiomáticamente distintas, sino de las del resto del mundo. No seríamos tributarios o vasallos del arte español, francés, italiano o alemán, sino que tendríamos carácter propio, esto es, una personalidad distinta de la fisonomía general del arte europeo, sobrado uniforme. Solamente quienes ignoran el pretérito y el presente de América, pueden sostener que, habiendo sido dsecubierta y conquistada ella por la civilización occidental, debemos renunciar



sus hijos al derecho de un arte original y propio, por lo menos.

Muchos de los mantenedores de este ideal absurdo y servil del calco del arte europeo, son, desgraciadamente, americanos, privados, claro está, del decoro intelectual del continente, a que pertenecen, y de la dignidad de la civilización, de que forman parte. Por fortuna, y a la inversa, quienes exigen de nosotros notas o modulaciones de arte no hispanizadas o afrancesadas, son cabalmente todos europeos. Los mismos españoles, entre ellos José Ortega y Gasset, reconociéndonos el derecho, que muchos americanos se niegan a sí mismos, de romper con la tradición literaria de la raza, cuya lengua hablamos, nos reclaman, como signo de mayoría y afirmación de nuestra personalidad, un arte característicamente americano.

Pero ¿es posible hablar de arte especificamente americano en un medio ambiente, en que hasta ayer Sarmiento motejaba de bárbaro todo lo americano y Alberdi proponía la imitación de la civilización europea? Ha sido necesario que todas las razas, culturas y civilizaciones del planeta invadieran el suelo americano para que desentrañáramos la originalidad de nuestro pasado, nuestra fisonomía y nuestro destino. Pertenecemos, como decía Sarmiento, al imperio de Roma, vale decir, a la civilización grecolatina; pero, antes de que nos perteneciéramos a nosotros mismos, pertenecíamos ya a las razas indígenas que, mezcladas con las europeas, han formado las generaciones actuales de América. Cuando Domingo Mar-



tínez de Irala se enlazó, en la casa fuerte de la Asunción, con mujeres guaraníes, realizó el primer acto político de fusión de la civilización conquistadora con la civilización autóctona vencida. El gesto de Irala se repitió en la segunda y definitiva fundación de Buenos Aires por don Juan de Garay: españoles, criollos y guaraníes la reedificaron sobre las ruinas de la primitiva colonia de Mendoza. El ademán de Irala y de Garay persiste en la hora actual: somos el producto de la cultura del Renacimiento europeo, amalgamada con las civilizaciones indígenas. En el mito de Tupá se concilió el ser supremo de la religión guaraní con el Dios blanco del cristianismo. No fué esta conciliación un violento acto de conquista, ni de colonización, sino un reconocimiento de afinidad y un pacto de alianza.

Hace más de un siglo que el período del coloniaje se ha extinguido, y no anhelamos manumitirnos todavía de la tutela de los mitos provenientes del Egeo y del Mediterráneo. ¿Es que estos mitos, representativos del milagro griego y de la belleza latina, son eternos? Lo son, sin duda alguna, y sería de celebrar que fueran siempre inmortales; pero, ¿y nuestros mitos? ¿Renunciaremos a nuestros dioses por el hecho de no ser de orígen indoeuropeo? O, lo que es lo mismo: ¿renunciaremos a una civilización original, por el accidente histórico de habernos amamantado la cultura europea? Si, en vez de Europa, nos hubiera descubierto y civilizado el Asia, ¿careceríamos del derecho de no continuar siendo asiáticos?

La elevación de los mitos americanos a la zona



del arte debe suceder al grito de emancipación discipular del pensamiento artístico del Nuevo Mundo, de los viejos mitos grecolatinos, afeados por la mentira y envilecidos por el crimen. Fuera un error de nuestra parte intentar borrar de nuestro espíritu el culto del Palas Atenea, de Apolo y de las Kárites. Sea cual fuere el credo religioso que prepondere en el mundo, la humanidad seguirá elevando su plegaria a la santa diosa ateniense de la cultura intelectual, ante el ara de la filosofía griega. Pero un error más grande sería el nuestro, si desdeñáramos, en nombre de no sé qué vasallaje irredimible, los únicos tesoros de originalidad que poseemos, porque todo lo demás es postizo, exótico y foráneo.

El porvenir artístico de América no está indudablemente en Europa, sino en América misma. Así lo entendió la genial visión de Ameghino, en el orden de la investigación científica. Es posible que las conclusiones del sabio caigan o sean abandonadas mañana; pero la orientación fundamental que él fijó al pensamiento americano, cuando situó la cuna de la humanidad en nuestro suelo, será la parte más pura e imperecedera de su gloria. Yo no hago más que seguir el derrotero trazado por Ameghino, proclamando el decoro artístico de nuestros mitos, cuya belleza moral y significación religiosa no son en modo alguno inferiores al contenido simbólico de los mitos clásicos.

ELOGIO DE FRAY LUIS DE BOLAÑOS



Como he citado muchas veces el nombre de fray Luis de Bolaños en mis artículos anteriores sobre los mitos guaraníes, creo pertinente, a título de complemento ilustrativo de los mismos, evocar en cuatro rasgos la seráfica efigie de este santo varón, gala y decoro de la comunidad franciscana.

Es hermosa la figura moral de este venerable fraile, a quien los estudiosos debemos el primer documento escrito en guaraní. Desde mi niñez, su nombre, nimbado por la tradición y constelado de luz por la leyenda, me era familiar. Quiero dar a entender que casi todo el período de mi adolescencia trascurrió en el pueblo de Itatí, sobre el Alto Paraná, provincia de Corrientes, una de las reducciones franciscanas fundadas por él. Allí, en Itatí, que significa "piedra blanca", por alusión a la calera abundante en las barrancas del río, desde las piedras de Tabacué, o sea, "que fué pueblo", el primitivo asiento de la misión, hasta el pozo construído en el antiguo huerto del santuario, todo está impregnado de su recuerdo, el cual es un aroma de santidad. En la iglesia de esta tres veces secular doctrina de Itatí se venera, como



es notorio, una Virgen milagrosa, descubierta por Bolaños, según la tradición.

Para ponderar la magnitud de esta figura apostólica, preciso es situarla en el fondo de los siglos XVI y XVII, en el teatro de su predicación evangélica, dentro del vasto cuadro de la conquista, en plena comarca de los guaraníes. Se le denomina con razón apóstol de Paraguay y del Río de la Plata. Lo fué en grado excelso, en el período inicial de la conquista espiritual, cuando los jesuítas hicieron su aparición en las regiones guaraníes para sustituir y desalojar paulatinamente a los franciscanos, que los habían precedido en la tarea y preparado la propaganda ulterior de los padres de la Compañía de Jesús. Sin tomar partido en pro ni en contra de los jesuítas, afirmo que pertenece a fray Luis de Bolaños todo el mérito del precursor, del iniciador de un vasto movimiento histórico de civilización, que tuvo por estandarte la cruz y por instrumento la lengua guaraní. Pues el modesto franciscano no sólo fué un evangelista, sino también un héroe civilizador, esto es, un conquistador civil. Fundó, entre otros pueblos, las reducciones de Itatí, Atyrá, Itapé, Caazapá, Yuty e Ipacaraí. El solo hizo más, con el prestigio pacífico de la palabra redentora, que diez conquistadores y adelantados juntos, revestidos de hierro y de violencia. Para atraer a los indios al cristianismo, les habló en su propio idioma y puso nombres autóctonos a Dios y al diablo, al paraíso y al infierno. El conquistador arrogante desdeñaba aprender la oscura lengua de los pobres indígenas; el misionero hu-



milde la poseyó con tal perfección — fué agraciado con el don de lenguas, — que compuso un catecismo en guaraní, catecismo que es una obra clásica para los guaranístas, por la pureza del idioma allí empleado. A este acto de humildad franciscana debe la ciencia lingüística el precioso documento que he mencionado repetidas veces, al estudiar los mitos aborígenes. Tan cierta es la bienaventuranza prometida a los humildes, que la inmortalidad alcanza a sus obras mínimas.

Llega fray Luis de Bolaños, con el adelantado Ortiz de Zárate y don Martín del Barco Centenera, el futuro cantor de la "Argentina", tres décadas antes del fin del sigo XVI, a las provincias del Río de la Plata, en calidad de obrero espíritual. Con San Francisco Solano, otra figura apostólica de primera magnitud, penetra en la Provincia Gigante de las Indias a predicar el evangelio. Recorre la provincia de Guayrá, funda numerosas reducciones, conjura el lago Ypacaraí, repite el prodigio mosaico de hacer brotar agua del erial en Caazapá, donde aun existe el pozó que lleva su nombre; establece una misión en el Alto Paraná y no cesa en su actividad por espacio de más de medio siglo de intrépido apostolado. Ya no es dable apreciar el valor de este esfuerzo gigantesco sin reconstruir el escenario histórico de la acción del padre Bolaños. Las centurias transcurridas desde el siglo XVI hasta el nuestro interceptan la exacta y real visión de la titánica obra realizada por el venerable franciscano. Para explicárnosla, nos sentimos inclinados, en este siglo escép-



tico y racionalista, a admitir la intervención de una fuerza sobrenatural en la misión de fray Luis, como lo hicieron Diego de Cordoba y Salinas, en su *Crónica de la Religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú,* entre los cuales incluye a nuestro benemerito franciscano. Parecenos que, sin la colaboración de lo maravilloso en la historia del apostolado de Bolaños no se puede explicar esta historia satisfactoriamente. Es que el elemento maravilloso, el agente sobrehumano, estaba en el férreo albedrío del misionero que fué al mismo tiempo un varón contemplativo, sin ser enteramente místico. Porque un místico no habría podido realizar la empresa conquistadora y dinámica de fray Luis. Su fervor de redención alcanzaría tal vez las más altas cimas celestes de la inspiración divina o de la contemplación extática, pero su obra, si bien equivalente al ardor de su fe sacerdotal y a la llama de su vocación apostólica, nos habla, en primer término, de la fortaleza de una voluntad heroica, puesta al desinteresado servicio de un alto ideal religioso.

¡Qué fe tendría el padre Bolaños en la belleza y la verdad del cristianismo para aventurarse a difundirlo entre las tribus, no del todo mansas y casi siempre adversas a los principios de la religión cristiana! Ello es tanto más admirable, cuanto que años más tarde, los padres Diego de Boroa y Roque González fueron martirizados por los indios guaraníes. Pero Fray Bolaños descubrió que Dios, cuya esencia había tratado en vano de penetrar en los textos teológicos de Santa Eulalia de Marchena, era el propio Tupá adorado por los guaraníes. Y, ante la natura-



lidad con que los indígenas acogían las enseñanzas relativas a un ser supremo, el fraile estudió la lengua guaraní y se familiarizó con ella hasta el punto de traducir a dicho idioma el catecismo de Lima para uso de los misioneros y párrocos de indios.

Es conocida la controversia promovida por el obispo fray Bernardino de Cárdenas en torno al catecismo de Bolaños, para que insistamos sobre el particular. El documento fué publicado en la obra *Explicación del Catecismo en lengua guaraní* por Nicolás Yapuguai, con dirección del padre Paulo Restivo, de la Compañía de Jesús, y reproducido en facsímile en el *Número Unico*, que la comunidad franciscana de Buenos Aires hizo editar en octubre de 1913, con motivo de la traslación de los restos de Bolaños a su actual mausoleo. El guaraní de fray Luis contiene voces que parecían privativas del llamado guaraní correntino; pero resulta que tales vocablos son castizos, pues figuran en las obras escritas en el guaraní más puro.

Fray Diego de Córdoba y Salinas relató la "vida santa y virtudes heróicas del apostólico padre fray Luis de Bolaños, gran ministro del evangelio", a la usanza piadosa de los historiadores, cronistas y biógrafos apologéticos. Citemos algunos fragmentos edificantes. He aquí uno de ellos: "Estando una noche rancheando, puso su hamaca colgada en dos ramas de diversos árboles, sentóse él en ella y sacó su breviario para rezar a la luz del fuego que había. Llegó intempestivamente un gran tigre y púsose detrás del bendito padre. Los indios, alborotados,



dieron voces: "¡Fray Luis, yaguareté!" y él los aquietó; llegó el tigre y haciendo presa en el breviario, se retiró a la montaña. Conociendo el padre fray Luis que el espíritu malo le hacía aquella burla para estorbarle el oficio divino, riéndose se fué solo, sin permitir que le acompañasen, tras el tigre, por montaña adentro, y aunque era de noche y veía muy poco, le siguió, le dió alcance, quitó con confusión del demonio el breviario y se vino al rancho, donde le aguardaban los indios temerosos de algún fracaso. Púsose a rezar con mucha serenidad, como si no le hubiera sucedido nada. Otra vez, estando rancheando en el Paraná, vino un tigre hambriento a hacer presa para satisfacer su hambre, y al tiempo de hacerla, sintióle el padre fray Luis y llegóse a él, púsole la cuerda al cuello y con una vara le azotó y luego le mandó que se fuese y no le inquietase el rancho. Obedeció el tigre y fuese castigado por el atrevimiento de haber inquietado su pequeña grey".

Otro episodio de milagro y de santidad: "Introdújose un hechicero por santo, a quien llamaban el santillo: predicábales sus embustes y maldades con tanta eficacia y pasaba el tiempo en el monte, haciendo tales apariencias de mortificaciones, que los más ladinos, llevados de sus obras y palabras, determinaron seguirlo, desamparando la ley verdadera. Entendida la determinación del hechichero, aconsejóles que matasen a los padres que vinieron en ello. Para esto acordaron hacer una gran junta secreta, y de noche ejecutaron su propósito. Convocáronse, y estando en la junta señalando los patricidas, al tiempo de ir a



obrar un crímen tan grande, apareció el padre Bolaños en medio de ellos, viviendo en esta ocasión en el Puerto y díjoles: "No podréis salir con vuestros acuerdos, que la vida de los padres está amparada por la Providencia divina". Reprendióles el delito, diciendo a cada uno su pensamiento. Desengañóles reconviniendo los engaños del hechicero. Vista la verdad, se levantaron y prendieron al santillo y el bendito padre los llevó a la reducción. A las voces que daban los indios, se levantaron los padres, a quienes dieron parte del caso, y como estaba allí el padre Bolaños, buscáronlo, más no lo vieron, con que quedaron confirmados haber sido el favor milagroso. Castigaron al hechicero, y los indios quedaron más firmes en la fe".

La muerte dichosa de fray Luis ocurrió en la siguiente forma, según el pío cronista: "El venerable padre fray Luis de Bolaños, pasados sus ochenta años, se retiró al convento del Puerto de Buenos Aires, donde vivió, recogiéndose para lograr el fruto de sus trabajos. Llegóse el dichoso día, de él tan deseado, de celebrar bodas con el divino Cordero, y como virgen prudente aguardó al esposo con lámpara encendida. En sabiendo su venida, le salió al encuentro y dió en sus manos el alma. Cosa digna de todo reparo: que así como se amortiguó esta luz, se conmovió toda la ciuddd y tierra". Fray Córdoba y Salinas pone en boca del provincial fray Alonso Vique este hermoso e ingenuo relato final: "Una tarde, por el mes de octubre de 1629, en una dormida que llaman el Alto, veintitrés leguas de Córdoba, habién-



dose rancheado con mi secretario y compañero, y otros tres padres, uno definidor, otro guardián y otro mi confesor, como a las nueve de la noche, estando todos platicando, ví una como nube resplandeciente de muchos colores, que no podía distinguir la vista, porque lo rosado de ella los confundía. Reparé en ella y cómo iba subiendo. Y dije a los que se hallaron presentes: "Reparen, padres, en aquella nube, que es misteriosa, que el padre fray Julián de Alcalá, cuando vió que el alma del católico rey Felipe II subió al cielo, la vió en una nube como ésta". Estuvímosla mirando hasta que la perdimos de vista. Estando en el Cuzco, tratando negocios que llevaba con el padre comisario general de estas provincias, tuve carta del padre Tomás López, mi confesor, en que me dijo: "Bien se acordará que V. Paternidad hizo la noche que estuvimos en Alto, en la nube que V. P. nos enseñó y vimos todos con verdad. Pues hago saber que esa noche fué la inmediata de la tarde en que nuestro fray Luis de Bolaños dió el alma en manos de Nuestro Señor; y que sabemos si en la nube iba a gozar regalos de eterna gloria: y que quiso Nuestro Señor que V. P. como provincial, hiciese el reparo, para que lo pudiese certificar".

¿Leyenda dorada de una época de fe simple y primitiva? No es del todo improbable. Pero cuando desaparecen almas seráficas, como la de fray Luis, apóstol del Paraguay y del Río de la Plata, es necesario que se conmueva un poco la tierra y es preciso también que aparezcan en el cielo hermosas nubes resplandecientes. ¿No habrá sido el venerable fran-



ciscano el santo sacerdote blanco de la leyenda aborigen, el *Abaré Marangatú* de la redención, prometido a la razas americanas? Sólo Tupá lo sabe.



EL LENGUAJE DE LOS DIOSES GUARANÍES



La naturaleza de los dioses guaraníes se torna transparente, estudiando su lenguaje. Hablo en sentido lingüístico, no teológico. Hora es, pues, de examinar el guaraní, cuya extensión en el continente americano señala al propio tiempo la de los mitos congéneres, desde el mar de las Antillas hasta el Río de la Plata.

Nuestra posición de guaraní-parlantes es distinta de la del lingüista europeo: español, francés, italiano o alemán, es decir, del hombre de ciencia que desde la cuna habla un idioma culto, de flexión, es decir, romance o germanía. Creo que esta posición nuestra de conocedores de una lengua primitiva — el guaraní es nuestro idioma materno y el castellano, un instrumento de cultura y de comunicación en nuestra vida de relación internacional — nos sitúa en un plano de superioridad sobre los lingüistas europeos para los estudios filológicos. El guaraní es una clave, verdadera rama de oro virgiliana para internarnos con firme orientación en los laberintos de la ciencia lingüística. Idéntica ventaja llevamos a los estudiosos europeos para las investigaciones de la mitología. La superioridad de nuestra posición de guaraní-parlantes no se debe a una organzación mental mejor, sino a esta simple realidad histórica: la dualidad de nuestros orígenes étnicos y glóticos.



A tal convencimiento se arriba cuando se abre un tratado cualquiera de lingüística escrito por un autor europeo. Aquí, al alcance de la mano, tengo una obra titulada *Lingüística indogermánica*, del docto profesor alemán Rodolfo Meringer, catedrático de sánscrito y lingüística en la Universidad de Graz, cuyas audaces afirmaciones acusan el desconocimiento de las lenguas primitivas. Refutándolas, probaremos el inapreciable valor científico del lenguaje de los dioses guaraníes.

Primera afirmación de Meringer: "El lenguaje no tiene origen alguno, como quizá el río que súbitamente mana del agujero de la roca; tampoco ha sido inventado". Una cosa sin origen, un organismo sin principio, recuerda demasiado la absurda y ya inadmisible teoría de la generación espontánea de los seres y las cosas. Hasta la imágen empleada por el eminente maestro alemán es inexacta. Nosotros, americanos, habitantes de países regados por ríos y arroyos innumerables, conocemos el origen de los ríos. Cuando una corriente de agua surge súbitamente del agujero de una roca, ya tiene origen: el agujero de la roca. Lo propio acontece con el lenguaje, que ciertamente no fué inventado, sino imitado de la naturaleza, en cuya armonía reside el origen del lenguaje articulado del hombre.

Séame permitido mencionar aquí un estudio sobre las relaciones entre el guaraní y la naturaleza que, inserto en un diario de la Asunción, no habrá llegado a conocimiento de los lectores de LA PRENSA.



"El guaraní, decía, sirve para hablar con la naturaleza. Yo no sé si, según el célebre paralelo del solitario de Yuste, el italiano sirve para hablar con las damas, el francés con los hombres y el castellano con Dios; pero puedo afirmar que el guaraní sirve para dialogar con la naturaleza en tono íntimo, llano, casi familiar.

Daré los fundamentos de mi afirmación. Estos fundamentos podrían ocupar la amplitud de un libro; pero, según mi hábito, trataré de sintetizar.

La ciencia filológica es un conocimiento inerte que tiene que progresar mucho todavía para llegar a constituir un ciencia propiamente dicha. La filología se ha ocupado poco, por no decir casi nada, de las relaciones de los idiomas con la naturaleza. Concede mucha importancia, y evidentemente la tiene, a la morfología de las lenguas con el intento de establecer su afinidad étnica, su oriundez gentil; más no otorga idéntico valor a la fonología o fonética, tal vez porque tropieza con el escollo, imposible de salvar, de la pérdida de la pronunciación, del acento tónico de los idiomas muertos, como el sánscrito, el griego y el latín.

Esta laguna de la ciencia lingüística constituirá siempre un irreparable vacío. ¿Cómo hallar este eslabón perdido de las lenguas afines, de los idiomas de raíz común, cuando se han perdido para siempre los tonos, los semitonos, los acentos y las modulaciones de las voces articuladas decenas de siglos atrás? ¿Hemos de procurar de reconstruir el acento extinguido, rastreándolo en los idiomas sobrevivientes, de-



rivados de las lenguas muertas? Semejante investigación podría alcanzar a revestir la mayor o menor verosimilitud o posibilidad de una hipótesis, más nunca la cabal certidumbre de la verdad filológica histórica. No con otro designio escribí hace once años un artículo titulado *Una vocal perdida*, en el cual, empleando un método analógico y deductivo, concebí la conjetura de que en el idioma guaraní subsiste una vocal perdida de nuestro alfabeto fenicio helénico.

El estudio de la música griega me persuadió, posteriormente, de la imposibildad de llenar el claro fonológico, que señalo en la ciencia filológica. No obstante los monumentales trabajos de restauración, realizados por los musicólogos, en materia de música helénica sólo sabemos que no sabemos nada. Y si el arte musical de la Hélade se ha perdido para nosotros, ¿qué diremos del acento y pronunciación de las voces griegas y latinas? Cuando me documentaba para escribir el artículo citado, me sorprendió sobremanera hallar en un gramático latino, creo que Varrón, la afirmación de que la "y" griega, la "ypsillon", se había cambiado en "o" para los latinos, por la analogía que existía entre ambas vocales. Semejante afirmación acentúa y desconcierta nuestra ignorancia de la fonética de las lenguas muertas.

Como lo he dicho, la estructura de los vocablos es sumamente preciosa para determinar la comunidad de su origen; sin embargo, no basta la morfología, sino que es necesario también el conocimiento de la fonética.



Si es lícito deducir de un idioma particular, como el guaraní, leyes generales, podemos afirmar categóricamente que las lenguas primitivas están más cerca de la naturaleza que los idiomas cultos, las llamadas lenguas literarias. Desde luego, es sabido que el griego primitivo, para no remontarnos demasiado lejos en campos puramente conjeturales, era un lenguaje natural, sumamente rico y significativo. En el griego de oro de Homero, Esquilo, Platón y Aristóteles, persiste la rudeza êstructural del idioma originario, tanto en la sintaxis como en la expresión. Si no fuera un sacrilegio, calificaríamos de bárbara la construcción sintáctica del lenguaje de los dioses. El orden gramatical del griego primitivo recuerda algo las formas gramaticales de los idiomas primarios. A través de la distancia, cabe advertir que el griego fué, en sus origenes,como el guaraní, una lengua concreta, carente de conceptos abstractos. Estos parecen haberse formado ulteriormente, mediante negaciones de lo concreto, es decir, de partículas negativas de la acepción material y concreta de los vocablos. Es natural que el lenguaje humano haya pasado de lo concreto a lo abstracto .Este tránsito se operó, no mediante la formación de las palabras singulares denotivas de conceptos abstractos, sino por intermedio de los mismos vocablos concretos, asignándoles un sentido de negación.

Las voces concretas de los idiomas primitivos se formaron seguramente — siempre teniendo presente el guaraní — merced a la relación sonora que el hombre estableció entre su voz y las voces de la natura-



leza. Así como la naturaleza tiene su tono, como no lo ignoran los hindúes y lo saben los músicos, así también las cosas poseen su tonalidad peculiar, su modo típico, su acento tónico, en una palabra. ¿Cómo denominar y evocar las cosas sino por sus respectivas notas correspondientes? Los primitivos imitaron los rumores de la naturaleza y dieron nombres a las cosas. El lenguaje primitivo debió ser una especie de remedo del acento tónico de la naturaleza, una suerte de armonía imitativa. La onomatopeya fué el origen de la palabra, indiscutiblemente, como lo sostenía la escuela pitagórica.

Hierocles, en su comentario a los *Versos Dorados*, de Lysis, corrobora concluyente y rotundamente mis suposiciones. "He aquí por qué el nombre de Zeus es, *en el sonido mismo*, un símbolo y una imagen de la esencia que lo ha creado todo, porque los primeros que han impuesto los nombres, han hecho, por la sublimidad de su sabiduría, como los estatuarios excelentes. Por los nombres mismos han expresado, como por imágenes animadas, las virtudes de aquellos a quienes los han dado, pues han hecho *en el sonido mismo de ellos símbolo de sus pensamientos* y de sus pensamientos imágenes muy semejantes e instructivas de las cosas sobre que han pensado. Efectivamente, esas grandes almas, por su continua aplicación a las cosas inteligibles, como abismados en la contemplación y, por decirlos así, preñados de ese comercio, cuando han sentido los dolores del parto para dar a luz sus pensamientos, los han escrito *en el sonido de los términos* y han dado a las co-



sas los nombres por el sonido mismo y por las letras empleadas para formarlos, expresando perfectamente las especies de las cosas nombradas y han conducido al conocimiento de su naturaleza a los que los han oído bien''.

El mismo Hierocles expresa: ''Hoy, entre nosotros, los nombres que nos parecen más propios, el azar y la convención de los hombres los producen más frecuentemente que la propiedad de su naturaleza, como parece por una infinidad de nombres impuestos contra la naturaleza de los seres, a los que se le da, conviniendoles tanto como si se llamase desgraciado a un hombre de bien, o impío a un hombre piadoso. Porque esa clase de nombres no tienen la conveniencia que deben tener los nombres, donde no hay rastros de la esencia y de las virtudes de las cosas a las cuales se les impone''.

A medida que los idiomas primitivos, trabajados por el uso popular y limados por los pensadores y los escritores, se tornaron adecuados para denotar las ideas abstractas, fueron alejándose paralelamente de su fuente primitiva, la naturaleza. Esta es concreta y de ningún modo abstracta. Las leyes que descubrimos en la naturaleza, son abstracciones de la inteligencia. Las lenguas primarias, al experimentar esta primera transformación, ganaron, indudablemente, en riqueza de expresión, pero perdieron, en trueque, en propiedad, fuerza y colorido. Ensanchóse el caudal de las voces del vocabolario, más sin que aumentara la plasticidad de los vocablos. Las primeras palabras abstractas debieron producir confusión y anarquía



en la vida de relación humana. La filosofía, enamorada del lenguaje abstracto, no se ha librado aún de esta confusión.

El posterior crecimiento orgánico de los idiomas, por derivación, negación, aglutinación o composición, los alejó todavía más de la naturaleza. Las primitivas onomatopeyas perdieron su contacto con los sonidos originarios y expresaron por aglutinación o traslación otros conceptos. La armonía imitativa primaria cobró nuevos significados, distintos de sus orígines. Ya no debió oirse en el lenguaje el rumor de la naturaleza, sino un eco de ella, como en el caracol el estruendo marino. Los vocablos adquirieron extensión inesperada, acepciones traslaticias, mas fueron perdiendo el vestigio de su nacimiento, su contacto con la naturaleza.

Más tarde, los idiomas, ya formados y maduros, dieron lugar a la formación de otros nuevos. En estos dialectos que, a su vez, se constituyeron en grupos idiomáticos, toda huella de la naturaleza, de la armonía imitativa original, está borrada. Tal fenómeno ocurrió con los romances, con las lenguas modernas derivadas del latín, como el castellano, el francés y el italiano. Si el latín, como lengua literaria, rica y flexible, ya nada tenía que ver con las cosas, ¿qué relación podrá existir entre éstas y los romances? ¿Qué significan las voces de nuestro idioma? ¿Tienen sentido, como no sea el etimológico, las palabras del francés y del italiano? Es posible que, debido a tal circunstancia, sirvan para hablar con los hombres y las damas...



Tal cosa no acontece con el guaraní, que no tuvo tiempo de divorciarse de la naturaleza. Mi opinión al respecto pudiera ser tachada de parcial o motejada de ilusión, por lo que voy a citar el testimonio de un estudioso, cuyo idioma materno no era el guaraní. Me refiero a don Juan María Gutierrez, quien hablando sobre el particular en un artículo publicado en la *Revista del Río de la Plata,* sostenía que, desde el punto de vista fonético, el guaraní nada debía envidiar al castellano en cuanto a armonía, dulzura y expresión, pero agregaba que, en punto a riqueza literaria, era exiguo, lo cual es cierto, y que no tenía la magnificencia, elasticidad y elegancia de la lengua de Cervantes, lo cual no es del todo exacto.

Bueno fuera, y milagroso sería, que el guaraní hablado por indígenas y carente de acervo literario superara en riqueza artística al habla castellana, cultivada primorosamente desde hace varios siglos; mas no creo que la lengua de Cervantes exceda al guaraní en elasticidad, gracia, poesía, armonía, dulzura, precisión, relieve y colorido.

A este propósito seguiré citando a don Juan Maria Gutierrez, el cual agrega: "La onomatopeya, palabra formada por la imitación de los sonidos naturales y fuente principal de las lenguas habladas, es abundante en el guaraní. Los guaraníes habían acertado a formar palabras cuya estructura vocal era representativa de los afectos del ánimo, si es permitido decirlo así, obrando sobre los sentidns como las notas combinadas de la música. Seguramente que no nos engañamos, si en la expresión *che rory* encontramos,



más que en las correspondientes castellanas "yo me alegro", una relación estrecha entre la idea y el signo, en cuanto se puede juzgar en una materia en que la convención y el uso son los únicos jueces".

Las observaciones del doctor Gutierrez son exactas y penetrantes, a la par que concluyentes, por provenir de un escritor cuya lengua materna era la castellana. ¿Qué diremos nosotros, que nos hemos amamantado con el guaraní? Sólo debemos añadir que la convención y el uso son los únicos jueces en los dominios de las lenguas cultas, literarias y conceptuales, como el castellano y el francés, pero no en el guaraní, en que precisamente lo convencional está desterrado, pues es lo natural lo que domina.

El citado escritor argentino tiene razón: existe una estrecha correspondencia musical entre el concepto y el vocablo en el guaraní, idioma que posee la virtud de presentar con formas concretas y sensibles hasta lo abstracto. Y debe esta perfecta equivalencia entre la idea y el verbo a su íntimo enlace con las cosas, a su indisoluble maridaje con la naturaleza.

Pero no hemos de detenernos aquí, sino que iremos más lejos todavía, afirmando con conocimiento de causa que el guaraní es más expresivo y gráfico que los idiomas modernos y más rico que el castellano para expresar los fenómenos, aspectos y matices de la naturaleza, lo que no ha de parecer sorprendente, dado que los guaraníes fueron agudos observadores y clasificadores, como se ve en la designación de las plantas, la apelación de las aves y la denomi-



nación de los animales. El guaraní posee palabras insustituíbles con que denotar los diversos y graduales estados de la aurora, desde su insinuación tenue en el horizonte hasta la claridad plenaria del amanecer, especificándolo con su carácter propio. Igualmente posee verbos distintos con que caracterizar el movimiento de los diversos ruídos. Todos los estados del agua, inmóvil, ondulante y fluente, tienen voces propias, intensamente características y sugestivas, en el guaraní.

Tal excelencia de la lengua autóctona, cuyos primores fuera largo enumerar, deriva del orígen onomatopéyico de las palabras, que tienen relación con el medio natural en que se desarrolló el indígena. De ahí que, como instrumento de expresión de las impresiones sensuales del hombre, el guaraní encierra un poder evocador extraordinario.

Estoy por creer que el vivo sentimiento de la naturaleza, que palpita en nuestros escritores, sea obra del guaraní, secundado por el ambiente. Ningún poeta de habla moderna es capaz de producir las profundas emociones que unos cuantos versos guaraníes despiertan en nuestra alma. Si: en el principio fué el Verbo y el Verbo fué Dios y se hizo carne, como dice San Juan.

Dada la distancia que media entre el castellano, idioma culto, y el guaraní, lengua primitiva, resulta lingüísticamente imposible traducir al romance paladino numerosas voces guaraníes. En análogo trance de imposibilidad hállanse los idiomas modernos con



respecto al griego antiguo. El latín no ofrece esta dificultad de las lenguas troncales.

Tal vez Carlos V tenga razón, y cuando desee hablar con Dios, con los hombres o las damas, no tendré inconveniente en emplear el castellano, el francés o el italiano, según el caso; pero cuando quiera hablar a solas y en secreto con la naturaleza, dialogaré con ella en guaraní y oiré en sus rumores, dulces voces guaraníes.

¿Queda aún en pie la afirmación del sabio lingüista aleman, según el cual el lenguaje no tiene origen? Ciegos y sordos seríamos si no viéramos en la naturaleza la fuente y el principio de la palabra.



ORIGEN ONOMATOPÉYICO DEL LENGUAJE



El profesor Rodolfo Meringer, en su *Lingüística indogermánica,* luego de afirmar que el lenguaje no tiene origen, impugna la teoría onomatopéyica en los siguientes términos: "Se intenta, también, explicar el lenguaje humano por medio de la onomatopeya, mas semejante explicación no es exacta, pués no se dice: *guauguau, muh, meeh, kikiriki, miau,* sino *perro, vaca, oveja, gallo, gato.* Y además, aun dado por supuesta la exactitud de esta explicación, ¿de dónde provendrían, entonces los nombres de las cosas inanimadas, las denominaciones de las actividades, de los fenómenos psíquicos, etcétera?"



El razonamiento del erudito lingüista alemán es sorprendetemente deleznable, casi infantil. En presencia de ello,uno se siente tentado a poner en tela de juicio la capacidad de nuestros contemporáneos para el raciocinio. El gran arte dialéctico de Platón, amplio como un poema y con la elegancia de líneas de una complicada figura geométrica, diríase que se ha perdido para nosotros. Nuestra lógica, al ser codificada, se ha vuelto impotente para el largo aliento de la dialéctica griega. Es que la demostración, por la vía de un razonamiento rectilíneo u ondulante, es la menos fácil de todas las ciencias. Así no es raro ver a grandes talentos razonar puerilmente y a medianas inteligencias argüir con propiedad, pero sin el atrevimiento inductivo o deductivo de la fuerza genial.

Repito que la argumentación de Meringer es en extremo precaria y sobremanera errónea. En primer lugar, cuando se pretende demostrar la inexactitud de la teoría onomatopéyica, repugna a la seriedad científica comparar los gritos inarticulados de los animales con los nombres que éstos llevan actualmente en los idiomas modernos, lenguas de flexión que han experimentado innumerables trasformaciones, en un dilatado período histórico, que no es posible determirar con exactitud, antes de haber llegado a ser lo que son. ¿Es que el lenguaje humano se halla libre del proceso de evolución que han recorrido todos los organismos? Si nada resta del monosilabismo originario en las formas idiomáticas modernas, ¿concluiremos que nunca existió un período monosilábico en



la evolución histórica del lenguaje? Y si no hubo un estadio primitivo del lenguaje, ¿por qué y para qué se intenta reconstruir una supuesta lengua fundamental indoeuropea, ardua tarea en que se empeñó el propio Meringer?

La comparación, puesto que "la comparación es el instrumento más importante de nuestra ciencia", según el citado profesor, debe establecerse, con rigor científico, entre las voces inarticuladas de la naturaleza y las formas primitivas del lenguaje. Los guaraní-parlantes se hallan en condiciones de realizar esta investigación y el doctor Manuel Domínguez, en su estudio sobre las raíces guaraníes, la ha efectuado victoriosamente.

Otra forma de rebatir el origen onomatopéyico del lenguaje sería no argüir que no se dice "guau-guau", "miau", "kikeriki", sino probar que, en los idiomas modernos, no existe vestigio alguno de las onomatopeyas primitivas, que tradujeron musicalmente las voces inarticuladas de la naturaleza toda. Dicha prueba es imposible, porque, cabalmente, en las lenguas modernas, con mayor intensidad en las antiguas, suena todavía la vocal característica, tónica o dominante, que remedaron las onomatopeyas. Porque en los fenómenos sonoros de la naturaleza, hay una vocal tónica, una nota dominante, un acento típico. Ya Arturo Rimbaud, el amigo de Verlaine, en su notorio soneto, había intuído esta verdad, atribuyendo un color dado a cada una de las vocales. He aquí un ejemplo demostrativo del caso: *parará, pereré, pirirí, pororó, pururú*, onomatopeyas de estructu-



ra igual, en las que el cambio de la vocal responde a una determinación específica, cualitativa, del ruido correspondiente. En la voz *parará*, la *a* es la vocal tónica del ruido que producen los cuerpos sólidos de madera, al romperse o chocar entre sí. En *pereré*, la *e* es la vocal característica del ruido que hacen los pies, *pedes*, del caballo lanzado a toda carrera. En *pirirí*, la vocal *i* es la nota dominante del ruido de ramas u hojas secas devoradas por el fuego o aplastadas bajo los pies; (en Corrientes se llama *piririta* a los flecos de la pandorga, por alusión al ruido típico que aquéllos producen). en *pororó*, la *o* es la nota tónica del ruido que hace, por ejemplo, el maiz, cuando revienta, al freirse, en un perol. En *pururú*, la *u* es la vocal típica del ruido interno, crujir de mandíbulas o ruidos del vientre y los intestinos.

Esta vocal tónica vibra en el *mugitusque boum* de Virgilio, en el castellano *mugido*, que conserva la silaba inicial del origen latino, o sea el "muh", que el oído del profesor Meringer, compatriota de Beethoven y Wagner, por añadidura, no ha escuchado en los idiomas modernos. El guaraní y el castellano coinciden generalmente, como no podía menos de ser, en las vocales tónicas. Así por ejemplo, en *y-tororó*, nasal, agua que cae o mana en chorros, el guaraní acentuó la vocal *ó* que aparece en chorro, borboton, borbollon. Igualmente, en *guarará*, ruido de la lluvia que cae a torrentes; *tarará*, crujir de dientes, y *parará*, ruido confuso de tablas, la *a* es la misma vocal dominante que suena debilitada, con el acento nasal ausente, sin la cesura del lenguaje primitivo, en las



voces *cascada, catarata, charla, chaza, cháchara, algazara, alharaca* y acaso *agua*.

Sería cosa de nunca acabar si siguiéramos citando ejemplos concluyentes en abono de nuestra tesis. Por otra parte, ya Jacobo Grimm había advertido: "Casi toda la naturaleza está llena de sonido: ¿cómo éste, en la creación, no había de haber sido comunicado a su más noble criatura, el hombre?" Pero ¿qué necesidad tenía el hombre de comunicación sobrenatural alguna, para imitar el sonido de la naturaleza, cuando vivía en medio de ella, con el oído atento a sus rumores?

Volvamos a Meringer. "¿De dónde provendrían entonces los nombres de las cosas inanimadas, las denominaciones de las actividades, de los fenómenos psíquicos?", se pregunta. A semejante interrogación, que el profesor alemán deja sin respuesta, por suponerla incontestable, es fácil responder: los nombres de las cosas inanimadas, de las actividades y de los fenómenos psíquicos, provienen de los nombres de las cosas animadas, corpóreas, concretas y de los fenómenos orgánicos, sensibles, físicos. ¿Hay un mundo más metafísico que el de los mitos? En artículos anteriores hemos visto cómo el trueno engendró la noción de Dios; el silbido de un ave, el mito de Yacy-Yateré; un rumor misterioso de la selva, el de Curupí. Bien se echa de ver, a través de la diafanidad de los mitos guaraníes, cómo se formaron los nombres de los dioses, del diablo, del paraíso y del infierno. Vimos, igualmente, como la palabra denotativa de "alma" significó originariamente "aliento"



y más tarde "sombra". En *El Jardín de Epicuro*, de Anatole France, figura un hermoso diálogo filosófico, titulado: *Aristeo y Polífilo o el lenguaje metafísico*, en el cual, uno de los platicantes llega a la donosa conclusión de que la frase "el alma posee a Dios en la medida que participa de lo absoluto" significa literalmente: "El soplo está sentado sobre aquél que brilla, en la medida del don que recibe, en todo lo que está desligado". Este diálogo de France, que posee la frescura de un coloquio platónico y la intención satírica de un diálogo de Luciano, es la verdad pura, envuelta en los mantos sutiles de la gracia. Torno a insistir en que el evangelista San Juan tiene razón: *In principio erat Verbum et Deus erat Verbum*, frase que traducida al guaraní, es como sigue: "Yñupyrúraite voí oicóma vae cué pe Ñeé, ha pe Ñeé haé Tupá Ñandeyara voí", según reza en la versión del Nuevo Testamento, hecha del original griego que, bajo el título de "Ñandeyara Ñeé", se publicó en Londres, año 1913, por la "British and Foreing Bible Society".

Cuando se estudia el vocabulario abstracto de las lenguas modernas, sin el criterio o la visión panorámica de su formación prehistórica y su evolución histórica, y con la obsesión de las desinencias latinas o los temas griegos, es natural que asalte la mente del lingüista europeo la interrogación planteada por Meringer, sin respuesta indoeuropea. Pero en el lenguaje humano hay algo más que variaciones temáticas griegas y trasformaciones fonéticas. Existe el período de las formas primitivas, de las onomatope-



yas originarias, contemporáneas de las primeras impresiones del hombre, y sincrónicas con sus primeras concepciones míticas.

El desconocimiento de un idioma primario, como el guaraní, conduce al sabio maestro Meringer a desechar esta opinión de Augusto Schleicher: "En los tiempos históricos, los idiomas no se desarrollan. Decaen, más bien, de su perfección fonética. Cuanto más antigua, es, formalmente, tanto más perfecta cada lengua. El contenido de un idioma, con la creciente inteligencia del pueblo, en el transcurso del tiempo, llega a ser más rico, más profundo; pero la forma se descompone, decae". Esta es la tesis desarrollada en nuestro artículo anterior, sobre las relaciones entre el guaraní y la naturaleza. Los idiomas no pueden dejar de desarrollarse en todos los tiempos, salvo que hayan muerto, como el griego y el latín, lo que viene a probar que las lenguas, como todos lo seres vitales, nacen, crecen y declinan, conforme a fatales leyes biológicas. Mas lo que sostiene Schleicher, respecto a la perfección fonética y formal de los idiomas primitivos, es exacto, porque, a medida que evolucionan, van alejándose de la gran fuente idiomática: la armonía de la naturaleza. Al ascender del período de las representaciones concretas al ciclo posterior de las significaciones abstractas, es claro que las lenguas se tornaron más ricas, pero menos expresivas, pues toda la potencia de expresión de la palabra reside en la música, que es de suyo el arte expresivo por excelencia.



Al cabo de veintiseis siglos, durante los cuales el tiempo ha corrido sin fatigarse, la onomatopeya guaraní, que debe ser de una antigüedad más remota, viene a justificar y corroborar, plenamente, la arcaica teoría de Pitágoras, el divino maestro de Samos, sobre el origen musical del lenguaje. Hay, pues, una aurora eterna en el mundo, una aurora eterna sobre los siglos: el pensamiento griego.



EL GUARANI Y LAS LENGUAS CULTAS



Sin entrar a dilucidar por ahora si la raza guaraní tuvo o no una escritura ideográfica, más o menos semejante a la de los pueblo primitivos de América y Asia, el hecho cierto es que, en el estado actual de nuestros conocimientos sobre el pretérito cario o tupí, no se conoce, ni acaso exista, documento literario alguno escrito en el idioma aborigen. Subsisten, sin embargo, trasmitidas de generación en generación, por la tradición oral, algunas fábulas análogas a las de Esopo y a las recopilada en *Panchatantra*. El tigre, el mono y el zorro suelen ser los personajes principales de estas fábulas. Es significativo el hecho de que muchas de ellas encierren una moraleja.

Sobrevive también un héroe popular, llamado *Perurimá*, gracioso y obsceno pícaro, con algo del sentido pardo de Sancho Panza y de la tontería bufa de Bertoldo, ingenuo y zumbón, figura central de numerosos cuentos festivos, en su mayoría licenciosos. *Pe-*



rurimá, cuyo significado etimológico ignoro, es una entidad legendaria, formidable e invencible. El chusco personaje es un tipo ingenioso, habilidoso y astuto. Antes de que los alemanes emplearan en la guerra los gases asfixiantes, él los había descubierto contra un ejercito innumerable, si hemos de prestar fe a cierto cuento mefítico. En la simulación de la inocencia, la ingenuidad y la bobería, *Perurimá* descuella a gran altura. Fértil en expedientes como Ulises, sale siempre airoso de las coyunturas más arriesgadas y las pruebas más difíciles. Sus ocurrencias, salidas y humoradas son de una hilaridad desopilante. Porque *Perurimá* es, ante todo, un bufón grotesco que hace reir con sus inocentadas, picardías, diabluras y ficciones. En los dominios de lo escabroso, la extravagante y opulenta imaginación de *Perurimá* despliega todo su poder.

Fuera de lo trasmitido de progenie en progenie, a través de las centurias, por la tradición verbal, nada resta de la antigua raza indígena que nos permita intuir o reconstruir conjeturalmente el alma de la misma. Son verdaderamente infortunados los pueblos que no conocieron el admirable invento del alfabeto y no tuvieron por ende literatura. Si careciéramos del documento viviente, ya que no seguramente inmortal, del idioma, nada sabríamos a ciencia cierta de la raza guaraní. Pero ¿qué uso hicieron los guaraníes de su poética y expresiva lengua? Nada sabemos, porque pasaron por la historia sin dejar tras sí una literatura escrita, tal como pasan las sombras de las nubes fugaces sobre la superficie móvil del río. La inmortalidad de las razas primitivas y de los pueblos cultos es literaria. He aquí



la mejor defensa de la literatura y sus cultivadores. Solamente la palabra de los dioses es necesaria.

La sensibilidad *deisidaimoníaca*, que dió nacimfiento a los seres míticos, no supone necesariamente una sensibilidad poética. Hasta me inclino a conjeturar que el estado de la *deisidaimonía*, tal como la definimos anteriormente, es con mucho anterior al de la poesía, cuyo orígen parece fincar en la propensión natural del espíritu humano al símil, esto es, en la asociación de imágenes por analogía. Así se dice corrientemente en guaraní: *ndé resá o-mimbí*, tus ojos centel ean, por oculta alusión a su similitud con la luz de las estrellas, o bien *ndé resá yboty*, tus ojos florecen, por la tácita comparación de los ojos de la mujer con las flores. Goethe cuenta, en sus memorias, de un Kleist que en sus paseos se consagraba a la caza de imágenes. Los rapsodas no fueron otra cosa sino cazadores de imágenes y metáforas.

Duele al historiador de las cosas guaraníes y al escritor guaranizante consignar el raro fenómeno de un hermoso y musical idioma primitivo, sin literatura escrita, pero a la verdad histórica me debo, antes de nada. Los ensayos de literatura guaraní, aunque datan, como es sabido, del período de las misiones jesuíticas, a mediados del siglo XVII, pertenecen en rigor a la época moderna; son más bien contemporáneos, aun cuando los sentimientos que los inspiran, no sean genuinamente guaraníes, mas sí primitivos.

Una de las primeras obra escrita en la lengua gentilicia — aparte del catecismo de fray Luis de Bolaños y de traducciones de libros religiosos extranjeros, como



la versión del célebre tratado *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno Crisol de desengaños*, del padre Nieremberg, hecha por el padre José Serrano y publicada en las doctrinas del Paraguay en 1705, in folio con 43 láminas — es *Ara Porú*, o sea, buen empleo del tiempo, del padre Insaurralde, paraguayo, editada en Madrid, en 1759, en dos volúmenes, que he visto en manos de don Manuel Gondra, otro distinguido guaranizante. A juicio del mismo — y es dictamen calificado — el guaraní del padre Insaurralde es purísimo. Mas como se trata de una obra mística, resulta exótica como ensayo de arte literario indígena, pues nada más distante del misticismo que la religión aborigen.

Menos forasteras parecen las recientes tentativas de poesía guaraní. No incluyo como tales las canciones satíricas de Natalicio Talavera contra la Triple Alianza, de valor circunstancial, pero sin alcance artístico alguno. Justo es reconocer que los sentimientos expresados en aquellos ensayos poéticos son modernos, o experimentados, al menos, por hombres cultos de nuestro siglo; sin embargo, preciso es reconocer también que cada lengua tiene su poesía propia, es decir, la inherente al genio del idioma. En un instrumento de expresión idiomática primitiva como el guaraní, no tienen cabida las sutilezas del pensamiento moderno, y solamente pueden articularse los sentimientos e ideas correspondientes a los giros y modos de una lengua primaria. En tal concepto, una canción guaraní típica sería la que con el título de *Roheechaga'ú* se ha popularizado en las regiones carioparlantes, y cuyo autor es el poeta



paraguayo Marcelino Pérez Martínez, prematuramente desaparecido. ¿Qué quiere decir, en primer término, el título? *Rohechaga'ú* equivale a nostalgia, añoranza, si bien el portugués *saudade* — en gallego *soidades*, colo escriben comunemente Francisco Añon, Curros Enríquez, Rosalía Castro de Murgía y Pondal, corrupción de soledades o versión céltica de *solitates* — sea tal vez el vocablo pertinente. *Rohechaga'ú* es una forma verbal sustantivada, y deriva de *a-he-chan-ngaú*, "si lo viera!", según el doctor Manuel Domínguez. Aunque los portugueses pretendan que la *saudade* es un estado emotivo o espiritual indefinible, para el lingüista, exento de las vanidades idiomáticas, significa etimológicamente experimentar la soledad física y cordial en cualquier parte, lejos de la persona o cosa amada. La palabra *rohechaga'ú*, es más intensa y expresiva todavía que la portuguesa *saudade*, pues literalmente designa el vehementísimo y doliente deseo de ver al objeto querido lejano, de cuya suerte se conduele al mismo tiempo el alma, nostálgica de su presencia. Este rasgo complementario de ternura, de piedad por el sufrimiento de la persona ausente, realza el anhelo vivísimo de verla y de estar junto a ella. La voz autóctona expresa, no tan sólo la emoción de la soledad física y sentimental como la portuguesa *saudade* o la galaica *soidade*, sino que además formula un deseo y declara una pena. La vocal terminal *ú* acentuada con *apoggiatura* o calderón, añade, por último, un raro y penetrante encanto de lejanía dolorosa o de angustia ausente al sentimiento de nostalgia. La añoran-



za se torna más íntima y cariñosa si se le agrega el diminutivo *mi*, o sea, *rohechaga'ú-mi*, una pequeña nostalgia.

A título de ejemplo reproduzcamos una estancia de la canción:

Hi-ante ché güira-mi
Agüeyí ndé pó pytépe,
Ha pé ndé rova ykepe
Ro haví'u mbegüé-mí.

(*Desearía ser un pajarillo. - Bajar en la palma de tu mano y allí junto a tu cara - acariciarte muy lentamente con el pico*). Es necesario conocer familiarmente el guaraní para apreciar toda la gracia espontánea, toda la belleza sutil del delicado pensamiento poético expresado en la estancia. Se está viendo al pajarillo posarse en la palma de la mano amada con la naturalidad con que la paloma de Afrodita bebía en la copa del divino Anacreonte. El último verso es sencillamente intraducible. Expresa en forma gráfica, objetiva, la acción del avecita que con el pico acaricia de un modo menudo y suave, como lo hacen tiernamente entre sí los pajarillos, una mejilla femenina. Esta facultad, diríase estatuaria o pictórica, de reproducir en forma viviente las imágenes, era privativa también del griego. De ahí que muchos primores de la poesía griega permanezcan inéditos o velados para el alma latina, para la sensibilidad moderna. Nuestro idioma, el romance — una distancia de siglos, — nos impide ver con claridad ciertos aspectos del arte helénico. Ya el latín era una lejanía borrosa del íntegro panorama intelectual griego, como lo reconocían los propios latinos,



según puede verse en numerosos pasajes de las *Noches Aticas*. Y llamamos rudeza bárbara en los poemas homéricos lo que ya no puede ser traducido a las lenguas literarias modernas. El encanto del guaraní estriba en que su carácter primitivo nos acerca a determinados estados de ánimo y de expresión de la raza y lenguas antiguas. No diré que sea capaz de iluminar todas las partes oscuras de la mitología y la poesía greco-latinas, porque tal afirmación sería inexacta y ridícula; pero sí de aclarar algunos rincones enigmáticos del alma griega y sus visiones poéticas o míticas primitivas. Y un instrumento que, como el guaraní, en vez de alejarnos, nos aproxima más a la intimidad de la cultura helénica, hasta ponernos en contacto con el misterio de sus mitos y el milagro — la palabra es de Renán — de su sensibilidad poética, bien merece la atención de los estudiosos del Nuevo Mundo.

¿Desaparecerá el guaraní, y, con él, los ensayos de literatura aborigen realizados hasta el presente? Roosevelt se admiró de que hubiese en el continente americano un pueblo guaraní-parlante. Cuando oyó hablar en guaraní en la capital del Paraguay, creyó que se le engañaba. Bien pronto se convenció de que no era objeto de una broma. Abona la vitalidad de la lengua autóctona su coexistencia actual con el castellano. Este luchó en vano, durante siglos, por extinguirlo, como los conquistadores habían aniquilado al indígena. La raza ha perecido casi del todo, mas no su verbo. Siempre sobrevive el espíritu, vencedor del espacio y del tiempo. Sería una lástima que muriera el dulce idioma de los guaraníes, esta sonata rumorosa de la natura-

